Carl Philipp Emanuel

Bach

Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen

Neudruck

C. F. Kahnt / Leipzig

Walter Niemann / Klavierwerke

Leicht

M.

Werk 36. Hans und Grete. 13 Leichte Kinderstückchen für den Unterricht Kpl. n. 2.—

Werk 58. Was den Kindern Freude macht. 24 leichte melod. Klavierst. Heft I Nr. 1—12 . . . . 2.—
Heft II Nr. 13—24. . . . . 2.—

Werk 29. Waldmärchen. 5 Miniaturen. Komplett n. 2.—
1. Elfenkönig auf der Jagd. 2. In der Dämmerung. 3. Das Bächlein erzählt. 4. Die Waldprinzessin. 5. Die Sonn' geht auf.

Mittelschwer

Werk 21. Schwarzwald-Idyllen . . Komplett n. 2.50
1. Winden und Cyanen. 2. Schmetterling. 3. Auf ein Gedicht Hebels. 4. Das Büble. 5. Auf sonnigem Hang. 6. Grillen. 7. Ein Thoma-Bild. 8. Barfüßele. 9. Dunkle Stunde. 10. Der Waldbach.
Jede Nummer ist auch einzeln erschienen.

Werk 26. Deutsche Ländler und Reigen. Komplett n. 2.50
1. Zu Boppard am Rhein. 2. Idyll am Bodensee. 3. Alt-Wien. 4. Schwäbischer Oberländler. 5. Langsamer Tyroler. 6. Aus Schleswig-Holstein. 7. Oberbayrische Kirta. 8. Aus dem Thüringer Wald. 9. Westfälischer Dörpertanz. 10. Aus dem Badener Land.
Jede Nummer ist auch einzeln erschienen.

Werk 41. Geschichten aus den Bergen. 12 kleine Ländler und Tänze. Komplett n. 2.—

Werk 48. Pompeji. Mosaik romantischer Miniaturen. 10 Klavierstücke. Komplett no. 3.—
1. Heiterer Sommermorgen. 2. Die ägyptischen Priester ziehen zum Isistempel. 3. Amor und der Schmetterling. 4. Rosen für die Geliebte. 5. Ein Sizilianer erzählt den Fischern Märchen. 6. Hirtengedicht. 7. Die Saga des Vesuv. 8. Abend auf dem Campanischen Meere. 9. Tanz der Nereiden. 10. Vor der Statue der Sphinx.

Werk 55. 24 Präludien.
Heft I. 1. Zu frohem Beginn. 2. Abend in Sevilla. 3. Bach im Grünen. 4. Nebelgestalten. 5. Ein Traum. 6. Grübeln und Sinnen. 7. Stilles Glück. 8. Die drei Hirten. 9. Plaudernder Wiesenquell. 10. Am Grabe Robert Schumanns. 11. Widmung. 12. Herbstgedanken n. 3.—
Heft II. 13. Mit festlichem Pomp. 14. Nächtlicher Trauerzug. 15. Des Abends. 16. Fliehende Schatten. 17. Mägdlein mit den blonden Haaren. 18. Hart auf hart. 19. An Adolph Henselt. 20. Aus einem alten Klavierbüchlein. 21. Zwiegespräch. 22. Zorn. 23. Ohne Rast, ohne Ruh. 24. Klage. n. 3.—

M.

Werk 74. Acht Mazurkas . 2.50
1. G-Moll. 2. D-Dur. 3. D-Moll. 4. F-Dur. 5. Es-Moll. 6. G-Dur. 7. A-Moll. 8. C-Dur.

Werk 77. Die Harzreise. . 3.—
1. Ilsefälle. 2. Goslar. 3. Bergmärchen. 5. Hexenritt. 5. Herdengeläut am Abend. 6. Zug der Gnomen. 7. Der letzte Sonntag.

Übermittel bis schwer

Werk 23. Suite nach Worten von Friedr. Hebbel. Kompl. n. 3.—
1. Präludium: Durch Sturm und Regen. 2. Idylle: Genoveva an der Quelle. 3. Ballade: Die Heide. 4. Romanze: Im Frühling. 5. Notturno: Abendgefühl.

Werk 28. Drei Nocturnes.
Nr. 1. Alhambra (Granada) . 1.80
Nr. 2. Nach glücklichem Tage 1.20
Nr. 3. Ave Maria (Frauenchiemsee) 1.50

Werk 30. Singende Fontäne 2.—

Werk 31. Romant. Impromptu 2.—

Werk 44. Chaconne . . . 2.—

Werk 45. Sommernacht am Flusse (Barkarole) . . . 2.—

Werk 49. Ballade (Aus vergangenen Tagen) . . . 2.—

Werk 51. Altgriechischer Tempelreigen . . . . 2.—

Werk 52. Arabeske . . . 2.—

Werk 53. Fantasie-Mazurka 2.—

Werk 54. Immensee (Romantische Fantasie) . . . 2.50

Werk 60. I. Sonate in A-Moll (Romantische) . . . 4.50

Werk 68. Drei moderne Klavierstücke.
Nr. 1. Romantischer Walzer 2.—
Nr. 2. Delphi (Feierl. Hymnus) 2.—
Nr. 3. Im fernen Osten (Exotische Groteske) . . . 2.—

Werk 69. Wasserspiele . . 2.50

Werk 71. Suite nach Worten von Hermann Hesse . . n. 3.—
1. Präludium. 2. Scherzino. 3. Arietta. 4. In moto perpetuo.

Werk 75. II. Sonate in F-Dur (Nordische) 4.50

Werk 83. III. Sonate in D-Moll (Elegische) 4.50

 VERLAG VON C. F. KAHNT. LEIPZIG

Karl Philipp Emanuel Bach

Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen

Kritisch revidierter Neudruck nach der unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Auflage des Originals, Berlin 1759 und 1762

Mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen von

Dr. Walter Niemann

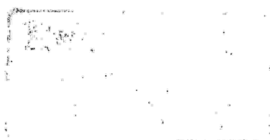
Fünfte Auflage



Eigentum des Verlegers für alle Länder

C. F. Kahnt, Leipzig

1925



Vorwort des Herausgebers.

Eine kritisch erläuterte Neuausgabe von Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ hat Hermann Kretzschmar*) bereits vor Jahren als unabweisbare Notwendigkeit hingestellt. Zumal gerade dieses Schulwerk, wie Kretzschmar mit Recht bemerkt, in den Kreisen praktischer Musiker längst und von allen des 18. Jahrhunderts ziemlich allein in die Stelle eines Alten Testamentes der Methodik alter Klaviermusik nicht nur, sondern alter Musik überhaupt aufgerückt ist. Nicht Quantz' „Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen“ — und das mit schwerem Unrecht! —, nicht Tosis „Anleitung zur Singekunst“, ja nicht einmal Leopold Mozarts Violinschule, nicht Marpurgs oder Türks Klavierschulen, sondern eben Bachs „Versuch“ hat sich in dem großen Kreise der praktischen Musiker bis heute am lebendigsten erhalten.

Bachs Klavierschule gehört mit Fr. W. Marpurgs „Anleitung zum Klavierspielen“ (1755 f.) und D. G. Türks Klavierschule (1789 f.) zu den drei grundlegenden deutschen Klavierschulen des 18. Jahrhunderts. Rechnet man den „Transilvano“ G. Dirutas (1597/1609), eine theoretische Fixierung der altvenezianischen Klaviermethodik, die nach Art der Alten noch nicht scharf zwischen Orgel- und Klaviermusik scheidet, ab, so ist Bachs „Versuch“ nach Fr. Couperins „L'art de toucher le clavecin“ (1717) die zweite große, eigentliche Klavierschule.

Der Einfluß der Bachschen Klaviermethodik war im 18. Jahrhundert auf alle deutschen Klaviermethodiker ein durchaus bestimmender. Die wichtigeren Klavierschulen dieses Jahrhunderts — etwa G. S. Löhlein (Klavierschule 1765/1781 f.), J. F. Wiedeburg (Der sich selbst informierende Klavierspieler 1765—75), G. Fr. Wolf (Unterricht im Klavierspielen 1783 f.), Joh. S. Petri (Anleitung zur praktischen Musik 1767 f.), P. J. Milchmeyer (Die wahre Art, das Piano-Forte zu spielen 1797) — sind, wie ja Milchmeyer schon im Titel verrät, ohne Bach gar nicht denkbar.

---

*) „Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik“, Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1901 und in den Gesammelten Aufsätzen aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1911, C. F. Peters.

Bachs „Versuch“, wie schon der Titel sagt, in der Disposition des Stoffes im ganzen, der Ausführung im einzelnen, ja in den Kapitelüberschriften sich an Quantz' Flötenschule äußerlich so eng wie Leopold Mozarts Violinschule anlehnend, erschien in seinem ersten Teile zuerst 1753*) in Berlin auf eigene Druckkosten im Selbstverlage. Die weiteren Auflagen des Werkes in beiden Teilen sind folgende:

	Erster Teil	Zweiter Teil
unveränderte, in den Druckfehlern verbesserte Neudrucke	1759 Berlin, im Selbstverlage, gedruckt bei George Ludewig Winter	1762 (erste Ausgabe desselben)
	1780 Leipzig, im Schwickertschen Verlage	1780
	1787 ebendort	1787 (mit Zusätzen und um 6 neue Klavierstücke vermehrt)
	ebendort	1797 (= 1762 mit Zusätzen)

Eine modernisierte Neuausgabe „im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit“ von Gustav Schilling erschien als „des Originals vierte Auflage“ im 19. Jahrhundert in Herzberg 1852, Franz Mohr, und Berlin 1856, Franz Stage (zwei Teile in einem Bande). Unsere, wieder auf den Urtext, und zwar auf die zweite Auflage 1759—62, zurückgreifende Neuausgabe des Werkes ist demnach, soweit der erste Teil, die eigentliche und auch von C. H. Bitter**) allein berücksichtigte Klavierschule, im Wortlaut des Originals in Frage kommt, die fünfte (1906), sechste (1917) und siebente (1920), soweit es sich um den zweiten Teil, die eigentliche Harmonie- und Generalbaßlehre handelt, die ebenfalls fünfte, sechste und siebente (in beiden Fällen die Schillingsche Arbeit nicht berücksichtigt).

Die Eigentümlichkeit und den Wert des Bachschen Werkes für seine und für unsere Zeit hat unter den älteren Klavierschriftstellern wohl am schönsten und richtigsten Adolph Kullak in seiner „Ästhetik des Klavierspiels“ ***), unter den neueren neben Kretzschmar hauptsächlich Oskar Bie†) hervorgehoben und begründet. Es bedarf nicht erst der Zeugen Gerber, der auf Bachs Schultern stehenden Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, um seine hohe und — was Bie schon in der Methodik seines, den praktisch längst unbeanstandeten Daumen endlich auch theoretisch in sein volles Recht einsetzenden Fingersatzes bemerkt — in vielem auch in besonderem Maße fortschrittliche Bedeutung zu rechtfertigen. Seine ästhetischen und seine, die praktische Seite des Klavierspiels

*) Die Zahl 1773 in Alfr. Wotquennes „Thematischem Verzeichnis von C. Phil. Em. Bachs Werken“, Leipzig 1905, S. 105, ist ein fataler Druckfehler.

**) In „C. Phil. Em. und Wilh. Friedem. Bach und deren Brüder“, Berlin 1868, 2 Bde., Wilh. Müller, S. 91 ff.

***) Berlin 1860. Neunte Auflage vom Herausgeber dieses Buches, Leipzig, 1922, C. F. Kahnt; daselbst ausführliche, auszugsweise Inhaltsangabe dieses Bachschen und aller wichtigeren klaviermethodischen Schulwerke des 18. und der folgenden Jahrhunderte.

†) In „Das Klavier und seine Meister“. München 1898, 3. Auflage 1921, F. Bruckmann.

lehrenden Teile haben auch heute noch nichts von ihrem Werte und der Möglichkeit ihrer praktischen Nutzanwendung eingebüßt. Das allgemeine Interesse liegt bei allen, von Kullak scharf betonten Mängeln (Sprunghaftigkeit in der systematischen Gliederung, Neigung zu aphoristischer Form, nicht genügend scharfe, wissenschaftliche Abgrenzung des Stoffes, Fehlen einheitlicher ästhetischer Gesetze) in der Art, wie es die praktische Klavierspielkunst seiner Zeit nach allen Seiten der sorgfältigsten theoretischen Untersuchung unterwirft. Das geschichtliche Interesse gründet sich auf seine Bedeutung als eines der allerwichtigsten Quellenwerke, als „das ausführlichste klaviertechnische Buch, welches bis dahin erschienen war" (Bie), für das theoretische und praktische Studium älterer Klaviermusik und, im Hinblik auf die ausführlich abgehandelten Kapitel von der Manieren-, Affekten-, Improvisations-, Harmonie- und Generalbaßlehre, mit den gleich zu Anfang genannten großen ergänzenden Schulwerken für das der älteren Musik überhaupt. Ganz abgesehen von der grundlegenden ästhetischen Bedeutung seiner Kapitel „Vom Vortrage", „Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements", „Von der freien Fantasie", ist das Werk noch heute eine unvergleichliche und mit Marpurg und Türk die reichste Quelle zum Studium älterer Klaviermusik, namentlich der Manierenlehre, der Bauart und Verwendung der alten Tasteninstrumente, aller Einzelheiten und Sonderfälle der Generalbaßlehre; von hohem Interesse auch durch gelegentliche Seitenblicke auf Theorie und Praxis der Kunst seines großen Vaters, der zeitgenössischen und von dem großen Hamburger Meister des deutschen „galanten" Stils besonders verehrten französischen, auch italienischen Clavecinisten. Da die immerhin gutgemeinte und etwas leichter zugängliche „modernisierte" Neuausgabe von Gustav Schilling als eine böse Verballhornung wissenschaftlich nicht ernst genommen werden konnte, hatte sich sein von der Verlagshandlung in dankenswerter Weise ermöglichter, kritisch erläuterter Neudruck bei der wachsenden Seltenheit und Kostspieligkeit der alten Originalausgaben nicht allein für die durch musikwissenschaftliche Studien zunächst daran interessierten akademischen Kreise als notwendig, sondern auch in der für ein derartiges „schweres" fachlich-spezialistisches Werk erstaunlich und hocherfreulich schnellen Folge der ersten Auflagen des Neudrucks als ein wirkliches Bedürfnis herausstellt.

Er geschah nach folgenden Grundsätzen: Der Wortlaut der Ausgabe 1759/62, dem ersten unveränderten, nur in den Druckfehlern verbesserten Neudruck, wurde dieser Neuausgabe zugrunde gelegt. Der Originaltext wurde in Orthographie und Interpunktion streng gewahrt. Die auszugsweise Mitteilung einiger Paragraphen beschränkt sich auf Nebensächliches und von der zweiten Auflage ab im ersten Teil auf wenige Paragraphen, im zweiten lediglich auf die Intervallen- und Harmonielehre. Damit ist des Philipp Emanuel Bach-Forscher und Herausgeber Heinrich Schenkers*) Wunsch eines nach Möglichkeit

*) In „Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken usw." Wien, 2. Aufl. 1908, Universal-Edition. Ebendort Schenkers neue kritische, nach denselben Grundsätzen vorgenommene Ausgabe von des Meisters Klavierwerken, die bis dahin wohl lediglich zumeist

lückenlosen Neudrucks entsprochen worden. Die Einteilung in Hauptstücke, Abteilungen und Paragraphen wurde beibehalten, die Seitenzahl des Originals zur leichteren Zitierung in den Text fortlaufend in eckigen Klammern [ ] eingefügt. Alle, durch die vom Originale abweichende Veränderung der Druckart, Schrift und der auszugsweisen Mitteilung einiger Paragraphen sich ergebenden Veränderungen der Inhaltsangabe am Kopfe der Seiten und alle vom Herausgeber beigefügten Zusätze in Text und Anmerkungen wurden gleichfalls in eckige Klammern [ ], die fortlaufenden Paragraphenziffern innerhalb der auszugsweise gegebenen Teile in runde Klammern ( ) eingeschlossen. Das im Original fehlende Inhaltsverzeichnis ist vom Herausgeber neu angefertigt, die am Schlusse der Originalausgabe mitgeteilten Druckfehler sind stillschweigend im Text verbessert. Die im Original auf sechs besonderen Tafeln in Kupfer gestochenen Notenbeispiele (Exempel) sind zur Erhöhung der praktischen Brauchbarkeit des Neudrucks in den Text an Ort und Stelle eingefügt, die als anmutige Muster des deutschen Rokoko erfreuenden Kopfleisten zu Beginn der beiden großen Teile nach den Originalen wiedergegeben.

Möchte der weitere Erfolg dieses Neudrucks Verlagshandlung und Herausgeber auch zu Neuausgaben der beiden anderen grundlegenden Klaviermethoden des 18. Jahrhunderts (Marpurg, Türk) ermutigen, die mit der Zeit kraft ihrer einzigartigen Bedeutung — jener namentlich für die Manierenlehre, dieser für die Zusammenfassung eines ganzen Jahrhunderts Klavierlehre — wohl zu einer wirklichen Notwendigkeit werden dürfte.

Dr. Walter Niemann.

---

in der Auswahl von sechs Sonaten und in Hans von Bülows geistreich kolorierender, d. h. ausfüllender und retuschierender Bearbeitung (Edition Peters) bekannt geworden sind. Die übrigen Neuausgaben seiner Klavierwerke in Adolf Ruthardts „Wegweiser durch die Klavierliteratur“, Leipzig, 10. Auflage 1925, Hug, S. 347.

Inhaltsübersicht.

(Vom Herausgeber zusammengestellt).

Erster Teil.

Zweiter Teil.

Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

mit Exempeln

und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

erläutert.

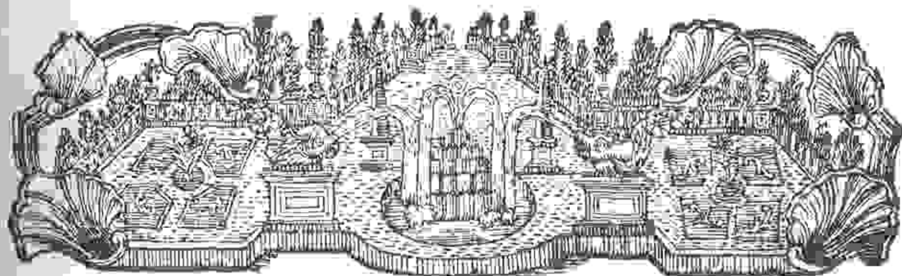
Erster Theil.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1753 [1759].

Gedruckt bey George Ludewig Winter.



Vorrede.

So viele Vorzüge das Clavier besitzet, so vielen Schwürigkeiten ist dasselbe zu gleicher Zeit unterworffen. Die Vollkommenheit desselben wäre leichte daraus zu erweisen, wenn es nöthig wäre, weil es diejenigen Eigenschafften, die andere Instrumente nur einzeln haben, in sich vereinet; weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier und mehrere Instrumente erfordert werden, darauf mit einmahl hervor bringen kan, und was dergleichen Vortheile mehr sind. Wem ist aber nicht zugleich bekannt, wie viele Forderungen an das Clavier gemachet werden; wie man sich nicht begnüget, dasjenige von einem Clavierspieler zu erwarten, was man von jedem Instrumentisten mit Recht fordern kan, nemlich die Fertigkeit, ein für sein Instru-

ment gesetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß, auszuführen? Man verlanget noch überdies, daß ein Clavierspieler Fantasien von allerley Art machen soll; daß er einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersetzen, alles ohne Unterscheid vom Blatte weg spielen soll, es mag für sein Instrument eigentlich gesetzt seyn oder nicht; daß er die Wissenschafft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen soll; daß er diesen Generalbaß manchmahl aus Partituren von vielen Linien, bey unbezieferten, oder ofte gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den andern Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, ziehen und dadurch die Zusammenstimmung verstärcken soll, und wer weiß alle Forderungen mehr? Diesem

sem soll nun noch mehrentheils auf einem fremden Instrumente Genüge geschehen, und siehet man gar nicht darauf, ob solches gut oder schlecht, ob solches im gehörigen Stande ist, oder nicht, wobey oft keine Entschuldigung gilt. Im Gegentheile ist dieses die gewöhnlichste Zumuthung, daß man Fantasien verlangt, ohne sich zu bekümmern, ob der Clavierist in dem Augenblicke dazu genungsam aufgeräumt ist oder nicht, und ohne ihm die dazu gehörige Disposition, entweder durch Darbietung eines tüchtigen Instruments zu verschaffen, oder ihm selbige zu erhalten.

Dieser Forderungen ungeachtet findet das Clavier allezeit mit Recht seine Liebhaber. Man lässet sich durch die Schwürigkeit desselben nicht abschrecken, ein Instrument zu erlernen, welches durch seine vorzüglichen Reitze die darauf gewandte Mühe und Zeit völlig ersetzet. Es ist aber auch nicht jeder Liebhaber verbunden, alle diese Forderungen an dasselbe zu erfüllen. Er nimmt so vielen Antheil daran, als er will, und ihm die von Natur erhaltenen Gaben erlauben.

Nur wäre es zu wünschen, daß die Unterwei-

sung auf diesem Instrumente hin und wieder etwas verbessert, und das wahre Gute, welches, wie überhaupt in der Musick, also besonders auf dem Claviere noch bisher bey wenigen anzutreffen gewesen ist, dadurch allgemeiner würde. Die vortreflichsten Meister in der Ausübung, denen man etwas Gutes abhören könnte, sind noch nicht in so grosser Anzahl zu finden, als man sich vielleicht einbilden dürfte. Das Abhören, eine Art erlaubten Diebstahls, aber ist in der Musick desto nothwendiger, da, wenn auch die Abgunst unter den Menschen nicht so groß wäre, viele Sachen aufstossen, die man kaum weisen, geschweige schreiben kan, und die man also vom blossen Hören erlernen muß.

Wenn ich hiemit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe: So ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen an dasselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man allen diesen besonders ein Gnüge leisten soll. Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet dieses zum Theil in vielen guten Büchern

chern bereits vorlängst ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen. Wer aber hierinnen das Seinige gethan hat, der hat schon sehr vieles auf dem Claviere gethan, und wird derselbe in den übrigen Aufgaben desselben desto bequemer fortzukommen, die Fähigkeit haben. Die Anforderungen, die man vor allen andern Instrumenten vorzüglich an das Clavier machet, zeugen von der Vollkommenheit und dem weiten Umfange desselben, und aus der musikalischen Geschichte bemercket man, daß diejenigen, denen es gelungen, sich einen grossen Nahmen in der musikalischen Welt zu machen, dieses Instrument mehrentheils vorzüglich ausgeübet haben.

Bey allem diesen habe ich hauptsächlich meine Absicht zugleich auf diejenigen Lehrer gerichtet, welche ihre Schüler bishero nicht nach den wahren Grundsätzen der Kunst angeführet haben. Liebhaber, die durch falsche Vorschrifften verhudelt worden, können sich von selbsten nach meinen Lehrsätzen zurechte helffen, wenn sie schon viel Musick sonsten gespielt haben; Anfänger aber werden, vermittelst derselben,

mit besondrer Leichtigkeit in kurtzer Zeit dahin kommen, wo sie kaum geglaubt hätten.

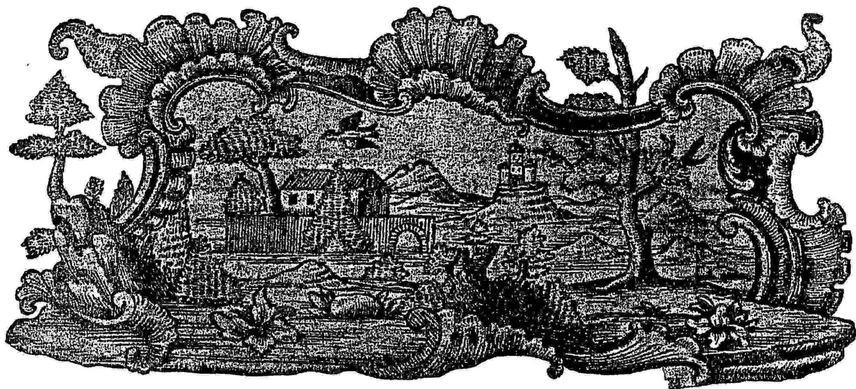
Diejenigen irren sich, welche ein weitläuftiges Lehrgebäude von mir erwartet haben: ich habe mehr Danck zu verdienen geglaubt, wenn ich das ziemlich schwehre Clavier-Studium durch kurtze Lehrsätze, so viel möglich, leichte und angenehm machte.

Indem ich unterschiedene Wahrheiten mehr als einmahl zu erwehnen genöthiget worden bin, theils wegen der Gelegenheit, welche solches erfordert hat, theils um das viele Nachschlagen zu vermeiden, theils weil ich glaube, daß man gewisse Hauptsätze nicht zu oft einschärffen kan: so hoffe ich dißfals eben so wohl bey meinen Lesern Vergebung zu erhalten, als deßwegen, daß sich vielleicht mancher durch die Wahrheit getroffen finden wird, ohne daß ich gleichwohl die geringste Absicht einer persöhnlichen Beleidigung gehabt habe.

Sollte gegenwärtiges Werck bey vernünftigen Kennern einigen Beyfall finden: so würde ich dadurch angereitzet werden, dasselbe mit der Zeit, vermittelst einiger Beyträge, fortzusetzen.

Einlei-



Einleitung.

1. §. Zur wahren Art das Clavier zu spielen, gehören hauptsächlich drey Stücke, welche so genau mit einander verbunden sind, daß eines ohne das andere weder seyn kan, noch darf; nehmlich **die rechte Finger-Setzung, die guten Manieren, und der gute Vortrag.**

2. §. Da diese Stücke nicht allzu bekant sind, und folglich so oft dawider gefehlet worden: so hat man mehrentheils Clavier-Spieler gehöret, welche nach einer abscheulichen Mühe endlich gelernet haben, verständigen Zuhörern, das Clavier durch ihr Spielen eckelhaft zu machen. Man hat in ihrem Spielen das runde, deutliche und natürliche vermißt; hingegen, an statt dessen lauter Gehacke, Poltern und Stolpern angetroffen. Indem alle andere Instrumente haben singen gelernet; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt [2] daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll; man könne weder einen Ton an den andern ziehen, noch einen Ton von dem andern durch einen Stoß absondern; man müsse dieses Instrument bloß als ein nöthiges Übel zur Begleitung dulden. So ungegründet und widersprechend diese Beschuldigungen sind, so gewisse Zeichen sind sie doch der schlechten Art, das Clavier zu spielen. Ich weiß nicht, da man solchergestalt das Clavier für unsre heutige Music so gar ungeschickt hält, und mancher dadurch abgeschreckt werden kan, solches zu erlernen, ob nicht selbst die Wissenschaft, welche schon jetzo ziemlich rar zu werden anfängt, nicht noch mehr fallen werde, indem sie gröstentheils durch grosse Clavier-Spieler auf uns gebracht worden ist.

3. §. Ausser den Fehlern wider oben angeführte drey Punckte, hat man den Scholaren eine falsche Haltung der Hände gewiesen, wenigstens hat man ihnen solche nicht abgewöhnt; dadurch ist ihnen folgends alle Möglichkeit abgeschnitten worden, etwas Gutes heraus zu bringen, und man hat von den steifen und am Draht gezogenen Fingern schon auf das übrige schliessen können.

4. §. Jeder Lehr-Meister bey nahe, dringt seinen Schülern seine eigene Arbeiten auf, indem es heute zu Tage eine Schande zu seyn scheint, nichts selber setzen zu können. Dahero werden den Lehrlingen, andere gute Clavier-Sachen, woraus sie was lernen könten, unter dem Vorwande, als ob sie zu alt oder zu schwer wären, vorenthalten. Besonders ist man durch ein übles Vorurtheil wider die frantzösischen Clavier-Sachen*) eingenommen, welche doch allezeit eine gute Schule für Clavier-Spieler gewesen sind, indem diese Nation durch eine zusammenhängende und propre Spiel-Art sich besonders vor andern unterschieden hat. Alle nöthige Manieren sind ausdrücklich dabey gesetzt, die linke Hand ist nicht geschont und an Bindungen fehlet es nicht. Diese aber [3] tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das Hauptsächlichste bey. Der Lehr-Meister kan oft selbst nicht mehr als sein Machwerk spielen; seine verwöhnte und ungeschickte Maschine theilt seinen Gedanken das Steife mit; er kan nichts anders setzen, als was er bezwingen kan; mancher wird für einen guten Clavier-Spieler gehalten, ohngeacht er kaum weiß, wie die Bindungen gespielt werden müssen; folglich sehen wir daher eine große Menge elender Arbeiten für das Clavier und verdorbener Schüler entstehen.

5. §. Man martert im Anfange die Scholaren mit abgeschmackten Murkys**) und andern Gassen-Hauern, wobey die lincke Hand bloß zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauche auf immer untüchtig gemachet wird, ohngeacht sie vorzüglich auf eine vernünftige Art solte geübt werden, indem es um so viel schwerer hält, daß sie mit der rechten, eine gleiche Geschicklichkeit erlangen kan, je mehr diese bey allen übrigen Handlungen ihre Dienste thun muß.

---

*) [d. h. die Kompositionen der französischen Clavecinisten-Schule des 18. Jh. mit J. F. Dandrieu (1684—1740), F. d'Agincourt († 1758), und vor Allem L. C. Daquin (1694—1772) und J. Phil. Rameau (1683—1764), die dem großen François Couperin (1688—1733, 4 Bücher Pièces de clavecin 1713—1730), ihrem Gipfel, folgten und den „galanten", aus dem Lautenstil hervorgegangenen, freistimmigen Klavierstil schufen, dem sich auch der Klavierkomponist Ph. Em. Bach beugte.]

**) [Murkys (Murkybässe) oder „Mourquis" wurden in der älteren Klaviermusik aus fortgesetzten Oktavbrechungen bestehende Begleitungsfiguren



auch ganze Stücke über solchen unkünstlerischen Bässen genannt.]

6. §. Fängt endlich der Schüler durch Anhörung guter Musiken an, einen etwas feinern Geschmack zu kriegen, so eckelt ihm vor seinen vorgeschriebenen Stücken, er glaubt alle Clavier-Sachen sind von derselben Art, folglich nimmt er seine Zuflucht besonders zu Singe-Arien,*) welche, wenn sie gut gesetzt sind, und die Gelegenheit da ist, solche von guten Meistern singen zu hören, zu Bildung eines guten Geschmacks und zur Uebung des guten Vortrags geschickt sind, aber nicht zu Formirung der Finger.

7. §. Der Lehrmeister muß diesen Arien Gewalt thun und sie auf das Clavier setzen. Ausser andern daraus entstehenden Ungleichheiten leidet hier abermahls die lincke Hand, indem solche mehrentheils mit faulen oder gar Trommel-Bässen**) gesetzt sind, welche zu ihrer Absicht so seyn mußten, aber beym Clavierspielen der lincken Hand mehr Schaden als Nutzen bringen. [4]

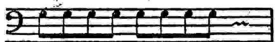
8. §. Nach allen diesen verliert der Clavier-Spieler diesen besondern Vortheil, welchen kein anderer Musikus hat, mit Leichtigkeit im Tacte feste zu werden, und dessen kleinste Theilgen auf das genaueste zu bestimmen, indem in eigentlichen Clavier-Sachen so viele Rückungen, kleine Pausen und kurtze Nachschläge vorkommen, als in keinen andern Compositionen. Auf unserm Instrumente fallen diese sonst schwere Tact-Theilgen zu erlernen besonders leichte, weil eine Hand der andern zu Hülfe kommt; folglich entsteht hieraus unvermerckt eine Festigkeit im Tacte.

9. §. An statt dieser kriegt der Schüler durch oben angeführte Bässe eine steife lincke Hand, indem kaum zu glauben steht, was das geschwinde Anschlagen eines Tons ohne Abwechselung der Finger, den Händen für Schaden thut. Mancher hat es schon mit seinem Nachtheil durch ein vieljähriges fleißiges General-Baßspielen, erfahren, als bey welchem oft beyde Hände, besonders aber die lincke, solche geschwinde Noten durch beständige Verdoppelung des Grund-Tones vorzutragen haben. (***) [5]

---

*) [Man kannte im 17. und 18. Jh. auch Instrumental-Arien und sprach von Spielarien und Gesangsarien, wenn sie nur ausgesprochen kantable Elemente aufwiesen.]

**) [Spöttische Bezeichnung für denselben Ton zum Überdruß wiederholende unkünstlerische Baßbegleitungen wie



(***) Ich habe für nöthig gefunden denen zu Gefallen, welchen das Amt den General-Baß zu spielen aufgetragen ist, meine Gedancken über die Art geschwinde Noten auf einem Tone mit der lincken Hand abzufertigen, bey dieser Gelegenheit zu eröfnen. Es ist dieses sonst die sicherste Gelegenheit, wodurch die besten Hände verdorben und steif werden können, indem dergleichen Noten bey unserer jetzigen Setz-Art sehr gewöhnlich sind. Es können ferner diejenigen durch diese Anmerckung sich rechtfertigen, von welchen ausdrücklich verlangt wird, alle Noten mit der lincken Hand auszudrücken. Da das Durchgehen der Noten im

10. §. Bey dieser Steife der lincken Hand, sucht der Meister es bey der rechten wieder einzubringen, indem er seine Schüler besonders die Adagio und rührendesten Stellen, dem guten Geschmack zu noch mehrerem Eckel, aufs reich-

General-Basse überhaupt bekannt genug ist, so versteht es sich von selbst, daß die rechte Hand, in diesem Falle ebenfalls nicht alle Noten anschlägt. Die geschwinden Noten auf einem Tone, von deren Schädlichkeit ich spreche, sind die Acht-Theile in geschwinder Zeit-Maasse, und in gemäßigter die Sechszehn-Theile. Ich setze ferner zum voraus, daß ausser dem Claviere noch ein anderes Instrument den Baß mitspielt. Ist das Clavier alleine, so spielt man solche Noten, wie die Schwärmer, mit abgewechselten Fingern. Es wird zwar auf diese Art, durch Hinweglassung der Octave, der Baß nicht allezeit durchdringend genug seyn, man muß aber diese kleine Unvollkommenheit andern grössern Uebeln vorziehen. Man thut also am besten, man läßt von solchen Noten nach Beschaffenheit der Zeit-Maasse und der Tact-Art, eine, drey, oder fünfe ohne Anschlag durchgehen, und die anzuschlagenden spielt man mit der Octave auch wohl bey fortissimo mit beyden vollen Händen, mit schweren Anschlägen, etwas unterhalten, damit die Sayten genugsam zittern können, und ein Ton sich mit dem andern wohl vereinige. Man kan allenfalls, um die Mitbegleitenden nicht zu verwirren, den ersten Tact, wie er geschrieben stehet, spielen, und nachhero die Noten durchgehen lassen. Sonsten hätte man, wenn ja jede Note auf dem Flügel solte und müste gehöret werden, noch dieses Mittel übrig, daß man in diesem Falle durch einen mit beyden Händen abwechselnden Anschlag die vorgeschriebene Bewegung hervor brächte; doch habe ich aus der Erfahrung, daß diese Art zu begleiten für die Mitspielenden etwas verführerisch ist, weil die rechte Hand beständig zu spät kommt, und dieses hat mich in meiner Meynung bestärckt, daß das Clavier allezeit das Augenmerck des Tactes seyn und bleiben wird. So wenig unrecht, ja so nützlich die Art von Begleitung in gewissen Fällen ist, wenn bey haltenden Noten, welche alle Stimmen haben, das Clavier die Tact-Theile durch den Anschlag deutlich hören lässet, so leichte kan man das Nöthige und Nützliche so wohl aus dem Durchgehenlassen, als das Schädliche und Unmögliche aus dem Ausdrucke aller Noten erweisen. Dieses letztere ist schädlich; andere Instrumentisten können diese Art Noten mit der Zunge und dem Gelencke heraus bringen; der Clavirist allein muß mit dem gantzen steifen Arme dieses Zittern hervorbringen, wenn er wegen Verdoppelung der Octave mit den Fingern nicht abwechseln kan. Hierdurch wird die lincke Hand aus doppelter Ursache steif, und folglich unvermögend Passagien rund heraus zu bringen, erstlich, weil alle Nerven in einer beständigen Steife erhalten werden, zweytens, weil die übrigen Finger nichts zu thun haben. Man versuche es, und spiele einen mit Passagien versehenen Baß, nachdem man sich vorhero an Trommel-Bässen müde gepauckt hat, man wird mercken, daß die lincke Hand und der gantze Arm in einer solchen Müdigkeit, Drehnung und Steife sich befinden wird, daß man in der Folge unbrauchbar ist. Solchergestalt ist dieses Tockiren auch nicht möglich, indem man heut zu Tage sehr viel solche Bässe zu sehen kriegt, von denen manchmahl kaum einer wegen seiner Länge durchzudauren ist. Bey allen Arten von Music ruhen bisweilen die andern Musici, nur allein das Clavier ist meistentheils ohne Ablösung bisweilen drey, vier und noch mehrere Stunden durch in beständiger Arbeit. Gesetzt man wäre dieser Arbeit gewachsen, so würde, auch der festeste Musicus, durch eine gantz natürlich erfolgende Müdigkeit schläfrig und unvermerckt im Tacte schleppend werden. Er wird hierdurch aus dem Vermögen und der Lust gesetzt [6] andere rührende Gedancken richtig vorzutragen, weil er durch die Trommel-Bässe, welche oft ohne besondern Ausdruck sind, und wobey sich nichts dencken lässet, müde und verdrüßlich worden ist. Dieses schädliche Tockiren ist ferner wider die

lichste mit lieblichen [6] Trillerchen verbrämen lehret; oft wird mit alten Schulmeister-Manieren, oft mit herausgestolperten und zur Unzeit angebrachten Lauffern, wobey die Finger zuweilen den Koller zu kriegen scheinen, abgewechselt. [7]

11. §. Bevor wir diesen Fehlern durch gegründete Vorschriften abzuhelfen suchen, müssen wir noch etwas von dem Instrumente sagen. Man hat ausser vielen Arten der Claviere, welche theils wegen ihrer Mängel unbekant geblieben, theils noch nicht überall eingeführt sind, hauptsächlich zwey Arten, nemlich die Flügel und Clavicorde, welche bis hieher den meisten Beyfall erhalten haben.

Natur der Flügel so wohl, als der piano forte, beyde Instrumente verliehren hierdurch ihren natürlichen Ton, und die Deutlichkeit; der Tangente von den Flügeln spricht selten geschwinde genug an. Die Frantzosen, welche die Natur des Claviers sehr gut wissen, und welchen wohl bekannt ist, daß man auf selbigem etwas mehreres als ein blos Geklimper hervor bringen kan, pflegen zu dem Ende noch jetzo in ihren General-Bässen bey solchen Arten von Noten den Clavieristen besonders anzudeuten, daß er solche nicht alle anschlagen darf. Ausser dem kommt man durch langsame schwere, Anschläge, dem in vielen Bässen durch Puncte oder Striche über die erste Noth einer Figur angedeuteten Ausdrucke zur Hülffe. Es können ein Haufen Fälle vorkommen, wobey ein deutlicher und in beyden Händen gleicher Anschlag nicht nur nützlich, sondern auch höchst nothwendig ist. Das Clavier, welchem unsere Vorfahren schon die Anführung anvertrauten, ist solchergestalt am besten im Stande, nicht allein die übrigen Bässe sondern auch die ganze Musick in der nöthigen Gleichheit vom Tacte zu erhalten; diese Gleichheit kan auch dem besten Musico, ob er schon übrigens sein Feuer in seiner Gewalt hat, im andern Falle durch die Ermüdung schwer werden. Da dieses nun bey einem geschehen kan; so ist diese Vorsicht, wenn viele zusammen musiciren, um so viel nöthiger, jemehr hierdurch das Tact-Schlagen, welches heut zu Tage blos bey weitläuftigen Musicken gebräuchlich ist vollkommen ersetzet wird. Der Ton des Flügels, welcher gantz recht von den Mitmusicirenden umgeben stehet, fällt allen deutlich ins Gehör. Dahero weiß ich, daß sogar zerstreuete und weitläuftige Musicken, bey welchen oft viele freywillige und mittelmäßige Musici sich befunden haben, blos durch den Ton des Flügels in Ordnung erhalten worden sind. Steht der erste Violinist folgends, wie es sich gehört, nahe am Flügel so kan nicht leicht eine Unordnung einreissen. Bey Singe-Arien, worinnen das Zeit-Maas sich schleunig verändert, oder worinnen alle Stimmen gleich lärmen, und die Singe-Stimme allein lange Noten oder Triolen hat, welche wegen der Eintheilung einen deutlichen Tact-Schlag erfordern, haben die Sänger auf diese Art eine grosse Erleichterung Dem Basse wird es ohnedem am leichtesten, die Gleichheit des Tactes zu erhalten, je weniger er gemeiniglich mit schweren und bunten Passagien beschäftiget ist, und je öfter dieser Umstand oft Gelegenheit giebt, daß man ein Stück feuriger anfängt als beschliesset. Will jemand anfangen zu eylen oder zu schleppen, so kan er durchs Clavier am deutlichsten zu rechte gebracht werden, indem die andern wegen vieler Passagien oder Rückungen mit sich selbst genug beschäftiget sind; besonders haben die Stimmen, welche Tempo rubato haben, hierdurch den nöthigen, nachdrücklichen Vorschlag des Tacts. Endlich kan auf diese Art, weil man durch das zu viele Geräusche des Flügels an der genauesten Wahrnehmung nicht verhindert wird, sehr leicht das Zeit-Maas, wie es oft nöthig ist, um etwas weniges geändert werden, und die hinter, oder neben dem Flügel sich befindenden Musici haben einen in beyden Händen gleichen, durchdringenden und folglich den mercklichsten Schlag des Tacts vor Augen.

Jene braucht man insgemein zu starcken Musicken, diese zum allein spielen. Die neuern Forte piano, wenn sie dauerhaft und gut gearbeitet sind, haben viele Vorzüge, ohngeachtet ihre Tractirung besonders und nicht ohne Schwierigkeit ausstudiret werden muß. Sie thun gut beym allein spielen und bey einer nicht gar zu starck besetzten Music, ich glaube aber doch, daß ein gutes Clavicord, ausgenommen daß es einen schwächern Ton hat, alle Schönheiten mit jenem gemein und überdem noch die Bebung*) und das Tragen der Töne voraus hat, weil ich nach dem Anschlage nach jeder Note einen Druck geben kan. Das Clavicord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.

12. §. Zur Eigenschaft eines guten Clavicords gehört: daß es ausser einem guten nachsingenden schmeichelnden Ton die gehörige Anzahl Tasten habe, welche sich wenigstens von dem grossen C bis ins $\overline{\overline{\overline{e}}}$ erstrecken muß. Dieses $\overline{\overline{\overline{e}}}$ ist deswegen nöthig, damit man manchesmal andere Sachen darauf probiren könne, indem die Componisten gern so hoch setzen, weil andere Instru- [8] mente dieses $\overline{\overline{\overline{e}}}$ noch so ziemlich bequem haben können. Diese Tasten müssen ein richtiges Gewichte in sich haben, welches den Finger wieder in die Höhe hebt. Der Bezug muß vertragen können, daß man es sowohl ziemlich angreifen als schmeicheln kan, und dadurch in den Stand gesetzet wird, alle Arten des forte und piano reine und deutlich heraus zu bringen. Verträget es dieses nicht, so werden in einem Falle die Sayten überschrieen und der Spieler kan seine Stärcke nicht brauchen; im andern Falle wird es entweder gar nicht oder unrein und undeutlich ansprechen.

13. §. Ein guter Flügel muß ebenfalls ausser dem guten Ton und den gehörigen Tasten eine gleiche Befiederung haben; die Probe hiervon ist, wenn man die kleinen Manieren nett und leicht heraus bringen kan, und wenn jeder Taste gleich geschwinde anspricht, nachdem man durch einen gleichen und geringen Druck mit dem Nagel vom

---

*) [Diese kommt dadurch zu Stande, daß der Finger während der ganzen Geltung der Note auf der Taste stehen bleibt und den Ton durch mehrmals wiederholten, gelinden, wiegenden Druck zu verstärken sucht. Der Nebenbezeichnung Balancement und Tremolo ist's wohl zuzuschreiben, daß Nägeli in seinen „Vorlesungen über Musik“, Stuttgart u. Tübingen, 1826, J. G. Cotta, die Bebung später irrigerweise (S. 150) als „raschen Tremulant,“ als schnelle Wiederholung eben desselben Tones, als die Tonfigur, welche sonst der Violine eigen war und „Tremulant“ oder „Rauscher“ hieß (!) wie bei Czerny oder Moscheles definierte. Dieses Buch muß übrigens an dieser Stelle nicht nur aus diesem Grunde einmal erwähnt werden, weil es sich (S. 133 ff.) mit seltener Ausführlichkeit und sichtlicher Verehrung mit dem Komponisten Ph. Em. Bach befaßt, der ästhetischen Seite seiner Kunst, der Veränderungen im Klavierbau zu seiner Zeit eingehend gedenkt. Ja, indem er Bachs Werke mit Hebes Nektar und Uhlands Thee im Gegensatz zum modernen Bier und den „genialischen Grobheiten“ in der Musik seiner eignen Zeit vergleicht, indem er die Sätze prägt: „So sehr, so vielseitig, ja so riesenhaftig die Klavierkunst seit Emanuel Bach vorgeschritten, so bleibt doch dieß wahr: sie hat sich in ihrem Vorschreiten auffallend vergröbert. Man will viel zu oft die Hände voll, die Ohren voll, übervoll haben, und sieht so die Größe, die wirklich in der modernen Klaviermusik vorhanden ist, am unrechten Orte“ — spielt er Em. Bach ziemlich durchsichtig gegen Beethoven aus.]

Daumen ihre Reihe überstrichen hat. Die Tractirung eines Flügels muß nicht zu leichte und läppisch seyn; die Tasten müssen nicht zu tief fallen, die Finger einigen Widerstand haben und von dem Tangenten wieder aufgehoben werden. Hingegen muß er aber auch nicht zu schwer niederzudrücken seyn. Denen zu Gefallen, welche noch keine Instrumente von dieser vorgeschriebenen Weite besitzen, habe ich meine Probe-Stücke so eingerichtet, daß sie auf einem Instrumente von vier Octaven können gespielet werden.

14. §. Beyde Arten von Instrumenten müssen gut temperirt seyn, indem man durch die Stimmung der Quinten, Quarten, Probirung der kleinen und grossen Tertien und gantzer Accorde, den meisten Quinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket und man alle vier und zwantzig Ton-Arten gut brauchen kan. Durch [9] Probirung der Quarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Quinten deutlicher hören kan, weil die Quarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Quinten. Sind die Claviere so gestimmt, so kan man sie wegen der Ausübung mit Recht für die reinste Instrumente unter allen ausgeben, indem zwar einige reiner gestimmt aber nicht gespielet werden. Auf dem Claviere spielet man aus allen vier und zwantzig Ton-Arten gleich rein und welches wohl zu mercken vollstimmig, ohngeachtet die Harmonie wegen der Verhältnisse die geringste Unreinigkeit sogleich entdecket. Durch diese neue Art zu temperieren sind wir weiter gekommen als vor dem, obschon die alte Temperatur so beschaffen war, daß einige Ton-Arten reiner waren als man noch jetzo bey vielen Instrumenten antrift. Bey manchem andern Musico würde man vielleicht die Unreinigkeit eher vermercken, ohne einen Klang-Messer dabey nöthig zu haben, wenn man die hervorgebrachten melodischen Töne harmonisch hören solte. Diese Melodie betrügt uns oft und läßt uns nicht eher ihre unreinen Töne verspüren, bis diese Unreinigkeit so groß ist, als kaum bey manchem schlechtgestimmten Claviere.

15. §. Jeder Clavierist soll von Rechtswegen einen guten Flügel und auch ein gutes Clavicord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselnd spielen könne. Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde spielen kan, wird solches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt. Man muß also das Clavicord zur Erlernung des guten Vortrags und den Flügel, um die gehörige Kraft in die Finger zu kriegen, brauchen. Spielt man beständig auf dem Clavicorde, so wird man viel Schwierigkeiten antreffen, auf dem Flügel fortzukommen; man wird also die Clavier-Sachen, wobey eine Begleitung von andern Instrumenten ist, und welche also wegen der Schwäche des Clavicords auf dem Flügel gehöret werden müssen, mit [10] Mühe herausbringen; was aber mit vieler Arbeit schon muß gespielet werden, das kan unmöglich die Würkung haben, die es haben soll. Man gewöhnt sich bey beständigem Spiel auf dem Clavicorde an, die Tasten gar zu sehr zu schmeicheln, daß folglich die Kleinigkeiten, indem man nicht den hinlänglichen Druck zu Anschlagung des Tangenten auf dem Flügel giebt, nicht allezeit ansprechen werden. Man kan sogar mit der Zeit, wenn man blos auf einem Clavicorde spielt, die

Stärcke aus den Fingern verliehren, die man vorhero hatte. Spielt man beständig auf dem Flügel, so gewöhnt man sich an in einer Farbe zu spielen, und der unterschiedene Anschlag, welchen blos ein guter Clavicord-Spieler auf dem Flügel herausbringen kan, bleibt verborgen, so wunderbar es auch scheint, indem man glauben solte, alle Finger müsten auf einerley Flügel einerley Ton herausbringen. Man kann gar leicht die Probe machen, und zwey Personen, wovon der eine ein gutes Clavicord spielt, der andere aber blos ein Flügel-Spieler ist, auf diesem letztern Instrumente ein Stück mit einerley Manieren kurtz hinter einander spielen lassen, und hernach urtheilen, ob sie beyde einerley Würckung hervorgebracht haben.

16. §. Nachdem nunmehro die gehörige Wissenschaft der Tasten, Noten, Pausen, Eintheilung des Tacts u. s. w. da ist, so lasse man seine Scholaren eine gantze Zeit durch nichts anders als die Exempel über die Applicatur im Anfange langsam und nachhero immer hurtiger üben, damit mit der Zeit die Setzung der Finger, so schwer und verschieden sie auch bey dem Clavier ist, durch diese Uebung so geläufig werde, daß man nicht mehr darüber dencken darf.

17. §. Hauptsächlich übe man die Exempel, wo über jedem die Applicatur beyder Hände angezeiget ist, im Einklange, damit die Hände gleich geschickt werden.

[11] 18. §. Alsdann gehe man das Capitel von den Manieren fleißig durch und übe solche, damit sie in gehöriger Fertigkeit geschickt heraus gebracht werden können; und da dieses eine Aufgabe ist, woran man beynahe Zeit Lebens lernen kan, indem diese Manieren zum Theil mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit erfordern als alle Passagien, so halte man den Scholaren damit nicht länger auf, als bis man wegen dieses Puncts mit seiner natürlichen Fähigkeit und Jahren zur Noth zufrieden seyn kan.

19. §. Man gehe sogleich an die Probe-Stücke, man lehre sie erstlich ohne Manieren, welche besonders zu üben sind, um hernach mit denenselben nach denen Regeln, welche in dem Capitel von dem guten Vortrage abgehandelt sind, zu spielen. Dieses muß im Anfange auf dem Clavicorde allein geschehen, hernach kan man mit dem Flügel abwechseln.

20. §. Einen grossen Nutzen und Erleichterung in die gantze Spiel-Art wird derjenige spüren, welcher zu gleicher Zeit Gelegenheit hat, die Singe-Kunst zu lernen, und gute Sänger fleißig zu hören.

21. §. Damit man die Tasten auswendig finden lerne und das nöthige Noten-Lesen nicht beschwerlich falle, wird man wohl thun, wenn man das Gelernte fleißig auswendig im Finstern spielet.

22. §. — 25. §. S. 11—12 [Folgt (22—23) Näheres über die planmäßig vorgenommenen Bezeichnungen der angehängten Probestücke, (24) Rechtfertigung über ihre zunehmende Schwierigkeit aus guten pädagogischen Gründen mit Berufung auf Vater Sebastian Bach („Bey ihm musten seine Scholaren gleich an seine nicht gar leichte Stücke gehen") und (25) Bitte ihrer vorherigen sorgsamsten Durchsicht an die fertigen prima vista-Spieler.]



Das erste Hauptstück.

Von der Finger-Setzung.

1. §. Die Setzung der Finger ist bey den allermeisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben gewissermassen festgesetzt; bey dem Claviere aber scheint sie am willkührlichsten zu seyn, indem die Lage der Tasten so beschaffen ist, daß sie von jedem Finger niedergedruckt werden können.

2. §. Da nichts destoweniger nur eine Art des Gebrauchs der Finger bey dem Claviere gut ist, und wenige Fälle in Betrachtung der übrigen mehr als eine Applicatur erlauben; da jeder neue Gedanke bey nahe eine neue und eigne Finger-Setzung erfordert, welche oft durch die blosse Verbindung eines Gedancken mit den andern wieder verändert wird; da die Vollkommenheit des Claviers eine unerschöpfliche Menge von Möglichkeiten vorzüglich darbietet; da endlich der ächte Gebrauch der Finger bishero so unbekant gewesen und nach Art der Geheimnisse nur unter wenigen geblieben ist, so hat es nicht fehlen können, daß die allermeisten auf diesem schlupfrichen und verführerischen Wege haben irren müssen.

3. §. Dieser Irrthum ist um so viele beträchtlicher, je weniger man ihn oft hat mercken können, indem auf dem Claviere das meiste auch mit einer falschen Applicatur, obschon mit entsetzlicher Mühe und ungeschickt, herausgebracht werden kan, anstatt daß bey andern Instrumenten die geringste falsche Fingersetzung sich mehrentheils durch die platte Unmöglichkeit, das vorgeschriebene zu spielen, entdecket. Man hat daher alles der Schwierigkeit des Instruments und der dafür gesetzten Stücke so gleich [14] zugeschrieben und geglaubet, es müsse so und könne nicht anders seyn.

4. §. Da man hieraus erkennen kan, daß der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der gantzen Spiel-Art hat, so verlieret man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kan. Die gantze Fertigkeit hängt hiervon ab, und man kan aus der Erfahrung beweisen, daß ein mittelmässiger Kopf mit gut gewöhnten Fingern allezeit den größten Musicum im Spielen übertreffen

wird, wenn dieser letztere wegen seiner falschen Applicatur gezwungen ist, wider seine Ueberzeugung sich hören zu lassen.

5. §. Aus dem Grunde, daß jeder neue Gedancke bey nahe seine eigene Finger-Setzung habe, folgt, daß die jetzige Art zu dencken, indem sie sich von der in vorigen Zeiten gar besonders unterscheidet, eine neue Applicatur eingeführt habe.

6. §. Unsere Vorfahren, welche sich überhaupt mehr mit der Harmonie als Melodie abgaben, spielten folglich auch meistentheils vollstimmig. Wir werden aus der Folge ersehen, daß bey dergleichen Gedancken, indem man sie meistentheils nur auf eine Art heraus bringen kan, und sie nicht so gar viel Veränderungen haben, jedem Finger seine Stelle gleichsam angewiesen ist, folglich sind sie nicht so verführerisch wie die melodischen Passagien, weil der Gebrauch der Finger bey diesen letztern viel willkührlicher ist, als bey jenen. Vor diesem war das Clavier nicht so temperirt wie heut zu Tage, folglich brauchte man nicht alle vier und zwanzig Tonarten wie anjetzo und man hatte also auch nicht die Verschiedenheit von Passagien.

7. §. Ueberhaupt sehen wir hieraus, daß man bey jetzigen Zeiten gantz und gar nicht ohne die rechten Finger geschicklich [15] fortkommen kan, da es noch eher vordem angieng. Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunckt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will*). Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

8. §. Da diese neue Finger-Setzung so beschaffen ist, daß man damit alles mögliche zur bestimmten Zeit leicht herausbringen kan; so lege ich solche hier zum Grunde.

9. §. Es ist nöthig, bevor ich an die Lehre der Applicatur selbst gehe, vorhero gewisse Dinge zu erinnern, welche man theils vorhero wissen muß, theils von der Wichtigkeit sind, daß ohne sie auch die besten Regeln unkräftig bleiben würden.

---

*) [S. Bach behielt zwar noch ältere Fingersatzgewohnheiten bei, z. B. aufwärts rechte Hand 2 über 3, 3 über 4 und 5, abwärts 3 über 2, 5 über 4 und 3, linke Hand aufwärts 3 über 2, 5 über 2 und 4, abwärts 4 über 5, 2 und 3 über 4, forderte aber bei der Tonleiter den Gebrauch des Daumens der rechten Hand aufwärts nach, abwärts vor den beiden Halbtönen (in der l. H. umgekehrt) und eine gleichmäßige Ausbildung und Unabhängigkeit aller Finger. Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 645 ff.]

10. §. Ein Clavierist muß mitten vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit so wohl die höchsten als tieffsten Töne anschlagen könne.

11. §. Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrete herunter, so ist man in der gehörigen Höhe.

12. §. Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven; je mehr insgemein hierinnen gefehlet wird, desto nöthiger ist hierauf acht zu haben. Die Steiffe ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nöthig ist. [16] Alle Spannungen, das Auslassen gewisser Finger, das Einsetzen zweyer Finger nach einander auf einen Ton, selbst das unentbehrliche Ueberschlagen und Untersetzen erfordert diese elastische Kraft. Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret ausser der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit, noch einen Haupt-Schaden, nehmlich er entfernet die übrigen Finger wegen ihrer Länge zu weit von dem Daumen, welcher doch so nahe als möglich beständig bey der Hand seyn muß, und benimmt diesem Haupt-Finger, wie wir in der Folge sehen werden, alle Möglichkeit, seine Dienste zu thun. Dahero kommt es, daß derjenige, welcher den Daumen nur selten braucht, mehrentheils steif spielen wird, dahingegen einer durch dessen rechten Gebrauch dieses nicht einmahl thun kan, wenn er auch wollte. Es wird ihm alles leichte: man kan dieses im Augenblick einem Spieler ansehen; versteht er die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen so spielen, daß man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vornehmlich auch hören, daß es ihm leichte fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.

13. §. Wer den Daumen nicht braucht, der läßt ihn herunter hangen, damit er ihm nicht in Wege ist; solcher Gestalt fällt die mäßigste Spannung schon unbequem, folglich müssen die Finger ausgestreckt und steif werden um solche heraus zu bringen. Was kan man auf diese Art wohl besonders ausrichten? Der Gebrauch des Daumens giebt der Hand nicht nur einen Finger mehr, sondern zugleich den Schlüssel zur ganzen möglichen Applicatur. Dieser Haupt-Finger macht sich noch überdem dadurch verdient, weil er die übrigen Finger in ihrer Geschmeidigkeit [17] erhält, indem sie sich allezeit biegen müssen, wenn der Daumen sich bald bey diesem bald jenem Finger eindringt. Was man ohne ihn mit steiffen und gestreckten Nerven bespringen muste, das spielt man durch seine Hülfe anjetzo rund, deutlich, mit gantz natürlichen Spannungen, folglich leichte.

14. §. Es verstehet sich von selbst, daß bey Sprüngen und weiten Spannungen diese Schlappigkeit der Nerven und das Gebogene der Finger nicht beybehalten werden kan; selbst das Schnellen erfordert bisweilen auf einen

Augenblick eine Steiffe. Weil dieses aber die seltnesten Vorfälle sind, und welche die Natur von selbst lehret, so bleibt es in übrigen bey der im zwölften §. gemeldeten Vorschrift. Man gewöhne besonders die noch nicht ausgewachsenen Hände der Kinder, daß sie, anstatt des Hin- und Her-Springens mit der gantzen Hand, wobey wohl noch oft dazu die Finger auf einen Klumpen zusammen gezogen sind, die Hände im nöthigen Falle so viel möglich ausdehnen. Hierdurch werden sie die Tasten leichter und gewisser treffen lernen, und die Hände nicht leichte aus ihrer ordentlichen und über der Tastatur horizontalschwebenden Lage bringen, welche bey Sprüngen gerne bald auf diese bald auf jene Seite sich zu verdrehen pflegen.

15. §. Man stosse sich nicht daran, wenn manchmahl ein besonderer Gedancke den Lehrmeister nöthiget, solchen selbst zu probieren, um dessen beste Finger-Setzung mit aller Gewißheit seinen Schülern zu weisen. Es können zuweilen zweifelhafte Fälle vorkommen, die man auch beym ersten Anblick mit den rechten Fingern spielen wird, ohngeachtet es Bedencklichkeiten setzen würde, solche Finger einem andern vorzusagen. Beym Unterweisen hat man selten mehr als ein Instrument, damit der Lehrmeister zugleich mitspielen könne. Wir sehen hieraus erstlich, daß ohngeachtet [18] der unendlichen Verschiedenheit der Applicaturen, dennoch wenige gute Haupt-Regeln hinlänglich sind, alle vorkommende Aufgaben aufzulösen; zweytens, daß durch eine fleißige Uebung der Gebrauch der Finger endlich so mechanisch wird und werden muß, daß man, ohne sich weiter darum zu bekümmern, in den Stand gesetzet wird, mit aller Freyheit an den Ausdruck wichtigerer Sachen zu dencken.

16. §. Man muß bey dem Spielen beständig auf die Folge sehen, indem diese oft Ursache ist, daß wir andere als die gewöhnlichen Finger nehmen müssen.

17. §. Die entgegene Lage der Finger an beyden Händen verbindet mich die Exempel über besondere Vorfälle, in zweyerley Bewegung anzuführen, um solche beyden Händen aus der Ursache, warum es hingesetzet worden ist, brauchbar zu machen. Dem ohngeacht habe ich die Exempel von einiger Erheblichkeit für beyde Hände beziffert, damit man zugleich solche mit beyden Händen üben könne. Man kan nicht zu viel Gelegenheit geben, diese schon oben in der Einleitung angepriesene Art von Uebung im Einklange anzuwenden. Jeder vorgezeichnete Schlüssel deutet an, für welche Hand die Ziffern gehören; stehen über, und unter den Noten zugleich Ziffern, so gehen allezeit, sey es was vor ein Schlüssel vorstehe, die obersten die rechte, und die untersten die lincke Hand an.

18. §. Nach diesen in der Natur gegründeten Vorschriften werde ich nunmehro zu der Lehre der Applicatur selbst schreiten. Ich werde sie auch auf die Natur gründen, weil diese Finger-Ordnung blos die beste ist, welche nicht mit unnöthigem Zwang und Spannungen vergesellschaftet ist.

19. §. Die Gestalt unserer Hände und des Griffbrets bildet uns gleich-

sam den Gebrauch der Finger ab. Jene giebt uns [19] zu erkennen, daß besonders drey Finger an jeder Hand um ein ansehnliches länger sind, als der kleine Finger und der Daumen. Nach dieser finden wir, daß einige Tasten tiefer liegen und vor den andern vorstehen.

20. §. Ich werde nach der gewöhnlichen Art die Daumen mit der Ziffer 1, die kleinen mit 5, die Mittel-Finger mit 3, die Finger nächst dem Daumen mit 2 und die neben dem kleinen Finger mit 4 bezeichnen.

21. §. Die erhabenen und hinten stehenden Tasten werde ich in der Folge durch ihren mehr gewöhnlichen als richtigen Nahmen der Halbentöne von den übrigen unterscheiden.

22. §. Aus der im 19. §. gedachten Abbildung folgt natürlicher Weise, daß diese halben Töne eigentlich für die 3 längsten Finger gehören. Hieraus entstehet die erste Hauptregel, daß der kleine Finger selten und die Daumen anders nicht als im Nothfalle solche berühren.

23. §. Die Verschiedenheit der Gedancken, vermöge welcher sie bald einbald mehrstimmig, bald gehend bald springend sind, verbindet mich von aller Art Exempel zu geben.

24. §. Die einstimmigen gehenden Gedancken werden nach ihrer Ton-Art beurtheilt, folglich muß ich bey der Abbildung derselben von allen vier und zwantzig Ton-Arten so wohl im Herauf- als Heruntergehen den Anfang machen. Hierauf werde ich die mehrstimmigen Gedancken durchgehen; diesen werden Exempel mit Spannungen und Sprüngen folgen, weil man sie leicht nach den mehrstimmigen Gedancken abmessen oder gar auf harmonische Zusammenklänge zurückführen kan; endlich werde ich von den Bindungen, von einigen Freyheiten wider die Regeln, einigen schweren Exempeln und Hülfs-Mitteln handeln; zuletzt werden die Probe-Stücke das noch übrige nachholen, durch deren Anhängung ich [20] in verbundenen Gedancken von allerley Art mehr Nutzen zu stiften, und mehr Lust zu dem schweren Studio der Applicatur zu erregen geglaubt habe, als wenn ich durch Ueberhäuffung vieler, aus ihrem Zusammenhang gerissenen Exempel unerträglich und zu weitläuftig worden wäre.

25. §. Die Abwechselung der Finger ist der hauptsächlichste Vorwurf der Applicatur. Wir können mit unsern fünf Fingern nur fünf Töne nach einander anschlagen; folglich mercke man vornehmlich zwey Mittel, wodurch wir bequem so viel Finger gleichsam kriegen als wir brauchen. Diese zwey Mittel bestehen in dem **Untersetzen und Ueberschlagen.**

26. §. Da die Natur keinen von allen Fingern so geschickt gemacht hat, sich unter die übrigen andern so zu biegen, als den Daumen, so beschäftiget sich dessen Biegsamkeit sammt seiner vorteilhaften Kürtze gantz allein mit dem Untersetzen an den Oertern und zu der Zeit, wenn die Finger nicht hinreichen wollen.

27. §. Das Ueberschlagen geschiehet von den andern Fingern und wird

dadurch erleichtert, indem ein grösserer Finger über einen kleineren oder den Daumen geschlagen wird, wenn es gleichfalls an Fingern fehlen will. Dieses Ueberschlagen muß durch die Uebung auf eine geschickte Art ohne Verschränckung geschehen.

28. §. Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Ueberschlagen des zweyten Fingers über den dritten, des dritten über den zweyten des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich.

29. §. Den rechten Gebrauch dieser zwey Hülfs-Mittel werden wir aus der Ordnung der Ton-Leitern aufs deutlichste ersehen. Dieses ist der Haupt-Nutzen dieser Vorschrift. Bey gehenden Passagien durch die Ton-Leitern, welche sich nicht eben so anfangen und endigen, wie sie hier abgebildet sind, verstehet [21] es sich von selbsten, daß man wegen der Folge die Finger so eintheilt, daß man just damit auskömmt, ohne allezeit verbunden zu seyn, denselben Finger eben auf die Taste zu setzen und keinen andern.

30. §. — 60. §. [S. 21—28 wendet der Verf. diese „neue" Fingersetzung auf alle Skalen an und erläutert sie an zahlreichen Notenbeispielen, und zwar behandeln § 30—32 C-dur, § 33—34 A-moll, § 35—36 G-dur, § 37—38 E-moll, § 39—40 F-dur, § 41—42 D-moll, § 43 B-dur, § 44—45 G-moll, § 46—47 D-dur, § 48—49 H-moll, § 50—51 A-dur, § 52—53 Fis-moll, § 54—55 E-dur und Cis-moll, § 56 H-dur und Gis-moll, § 57 Fis-dur und Es-moll, § 58 Des (Cis-)dur und B-moll, § 59 As-dur und F-moll, § 60 Es-dur und C-moll.]

61. §. Wir sehen aus der Vorschrift dieser Scalen, daß der Daumen niemals auf einen halben Ton gesetzt wird, und daß er bald nach dem zweyten Finger alleine, bald nach dem zweyten und dritten, bald nach dem zweyten, dritten und vierten Finger, niemals aber nach dem kleinen eingesetzt wird. Weil jede Scala sieben Stuffen hat, und die Wiederholung jeder Scale, um bey einer Ordnung zu bleiben, ihrem Anfange ähnlich seyn muß, so mercke man, daß der Daumen gemeiniglich einmahl nach den zweyten darauf folgenden Fingern und das andre mahl nach allen dreyen eingesetzt wird; beym Auffsteigen mit der rechten Hand und beym Absteigen mit der lincken heißt dieses **untersetzen**. Uebt man sich so lange, [29] bis der Daumen auf eine mechanische Art sich von selbst auf diese Weise am gehörigen Ort ein und untersetzt; so hat man das meiste in der Finger-Setzung gewonnen.

62. §. Wir sehen ferner, daß das Ueberschlagen bald mit dem zweyten Finger, bald mit dem zweyten und dritten, bald mit dem zweyten, dritten und vierten über den Daumen und mit dem dritten Finger über den vierten geschiehet. Wir werden in der Folge eine kleine Ausnahme finden, vermöge welcher mit gewissen Umständen erlaubet ist, einmahl den vierten Finger über den kleinen zu schlagen; desgleichen werden wir bey Gelegenheit der Manieren einen Fall bemercken, worinnen der dritte Finger nach dem zweyten, wohl zu mercken, ein-

gesetzt worden. Man muß dieses Einsetzen nicht mit dem Ueberschlagen verwechseln. Ueberschlagen heißt: wenn ein Finger über den andern gleichsam wegklettert, indem der andere noch über der Taste schwebet, welche er niedergedruckt hat; bey dem Einsetzen hingegen ist der andere Finger schon weg, und die Hand gerückt.

63. §. Endlich sehen wir bey dieser Abbildung der Ton-Leitern, daß die, ohne, oder mit den wenigsten Versetzungs-Zeichen die meiste Veränderungen von Applicaturen erlauben, indem allda das Untersetzen sowohl als das Ueberschlagen angehet; und daß die übrigen nur einerley Abwechselung der Finger gestatten. Folglich sind die so genannten leichten Ton-Arten (weil ihre Applicatur so verschieden ist, und man beyde Hülfs-Mittel zur rechten Zeit gebrauchen lernen muß, ohne sie zu verwirren; weil es nöthig ist die einmahl erwählte Ordnung in der Folge beyzubehalten, und man also wohl zu merken hat, wo der Daumen eingesetzt worden,) viel verführerischer und schwerer als die so genannten schweren Ton-Arten, indem sie nur eine Art von Finger-Setzung haben, allwo der Daumen durch die Uebung in [30] seinen ordentlichen Platz sich von selbst eindringen lernt. Diese letztern behalten den Nahmen der schweren nur aus der Ursache bey, weil entweder gar nicht, oder selten aus selbigen gespielt und gesetzt wird. Hierdurch bleibt ihre Schreib-Art so wohl als die Lage ihrer Tasten allezeit fremde. Durch die wahre Lehre und Anwendung der Finger-Ordnung werden uns also diese schwere Ton-Arten eben so leichte, als groß die Schwierigkeit war, auf eine falsche Art, besonders ohne Daumen oder den rechten Gebrauch desselben in solchen fort zu kommen. Einer der grösten Vorzüge des Claviers, vermöge dessen man mit besonderer Leichtigkeit aus allen vier und zwantzig Ton-Arten spielen kan, ist also durch die Unwissenheit der rechten Applicatur verborgen geblieben.

64. §. Das Untersetzen und Ueberschlagen als die Haupt-Hülfs-Mittel in der Abwechselung der Finger müssen so gebraucht werden, daß alle Töne dadurch gut zusammen gehänget werden können. Deßwegen ist in den Ton-Arten mit keinen oder wenigen Versetzungs-Zeichen bey gewissen Fällen das Ueberschlagen des dritten Fingers über den vierten und des zweyten über den Daumen besser und nützlicher, um alles mögliche Absetzen zu vermeiden, als der übrige Gebrauch des Ueberschlagens und das Untersetzen des Daumens, weil selbiger bey vorkommenden halben Tönen mehr Platz und folglich auch mehr Bequemlichkeit hat, unter die andern Finger durchzukriechen, als bey einer Folge von lauter unten liegenden Tasten. Bey den Ton-Arten ohne Versetzungs-Zeichen geschiehet dieses Ueberschlagen ohne Gefahr des Stolperns hinter einander; bey den andern aber muß man wegen der halben Töne mehr Behutsamkeit brauchen.

65. §. Nach diesen Scalen und nach dem in selbigen befindlichen Gebrauch

der beyden Hülfsmittel werden alle einstim- [31] mige gehende Gedancken beurtheilt. Von einigen hierbey besonderen Fällen und Freyheiten wird zuletzt gehandelt werden.

66. §. — 75. §. [S. 31—34 behandeln den Fingersatz bei Zweiklängen, bei (67) Sekunden, (68) gebrochenen Sekunden, (69) Terzen, (70) gebrochenen Terzen, (71) einfachen und gebrochenen Quarten, (72) Quinten und Sexten, (73—75) Septimen und Oktaven.]

76. §. — 78. §. [S. 34—45 behandeln den Fingersatz bei Dreiklängen im Umfang einer (76) Quarte, (77) Quinte und (78) Sexte.]

79. §. [S. 35 behandeln den Fingersatz bei Vierklängen.]

80. §. — 81. §. [S. 36 regeln den Gebrauch des vierten und fünften Fingers für die auf einen bzw. zwei Halbtöne fallenden Außenstimmen im heutigen Sinne.]

82. §. Da man alle Brechungen und springende Gedancken, so viel als es seyn kan, auf diese mehrstimmige Anschläge zurück führet, so folgt hieraus, daß sie auch nach unserer vorgeschriebenen Finger-Setzung gespielt und zugleich nach den darbey angemerckten Umständen beurtheilet werden müssen. Die aus dem [37] bey Fig. LV. angezeigten Exempel heraus gezogenen Gedancken werden meinen Lesern meine Meinung noch deutlicher machen.

[Tab. II.] Fig. LV.



83. §. Der gute Vortrag, sowohl als das vorhergegangene, erfordern bisweilen eine kleine Aenderung der Finger bey diesen Brechungen. Besonders findet man zuweilen bey gewissen von oben herunter gebrochenen Accorden den dritten Finger bequemer als den vierten, ohngeachtet dieser letztere natürlicher bey denselben Accorden, wann sie auf einmahl angeschlagen werden, eingesetzt wird (1).

[Tab. II.] Fig. 1.



Wegen des guten Vortrags kan man oft von einem schwächern Finger den Grad der Deutlichkeit nicht erwarten, welchen man von einem stärckern gar leicht erhält, weil die Deutlichkeit überhaupt durch einen gleichen Druck vornehmlich mit hervorgebracht wird. Aus dieser Ursache haben linckhändige keinen geringen Vortheil auf unserm Instrumente. Bey dem (2)

[Tab. II.] Fig. 2.



Exempel hat man die Tertie wegen des vorhergegangenen f, mit dem dritten Finger genommen.

84. §. Da wir aus allem bisher angeführten ersehen haben, daß vor allen andern Fingern besonders der rechte Gebrauch des Daumens so wohl in den gehenden als springenden, so wohl in den einstimmigen als mehrstimmigen Gedancken von besonderer Erheblichkeit sey; so ist der Schade um so viel grösser den einige, und zwar in unsern jetzigen Tagen, auswärts heraus gekommenen Anweisungen zum Clavier-Spielen ausser andern falschen Sätzen besonders wegen dieses Puncts anrichten. Einer läßt den Gebrauch des Daumens gar weg; ein anderer geht desto unfreundlicher mit seinen Schülern um, er fordert nicht allein von ihnen, daß sie alle Finger ohne Unterschied und ohne die gehörige Ordnung auf allen Tasten herum klettern lassen, sie sollen so gar dieses auf einer Taste allein thun können. Der erste zieht Schüler, welche nicht anders als durch Stolpern, Absätze [38] und Verschrenckung der Finger fortkommen: des andern Scholaren werden ohne Noth und Nutzen strapazirt, besonders muß bey ihnen alle Augenblick die Hand verstellt und verzogen werden, indem sie so gar in den Ton-Arten mit den meisten Versetzungs-Zeichen ohne die geringste Noth den Daumen auf die halben Töne schleppen; durch dieses Verdrehen kommen die andern Finger aus ihrer natürlichen Stellung, sie können anders nicht als durch Zwang gebraucht werden, folglich fällt alle Gelassenheit, alle Schlappigkeit der Nerven weg, und die Finger werden steif.

85. §. Je verführischer die Finger-Setzung bey den einstimmigen und gehenden Gedancken vor den mehrstimmigen und springenden ist, wie wir aus den Scalen gesehen haben; desto weniger gefährlich ist sie bey denen Bindungen. Indem die gebundenen Noten aufs strengste nach der Vorschrift gehalten werden müssen, so pflegt daher selten mehr als eine Art, solche heraus zu bringen, möglich zu seyn. Man muß also hierbey mehr Freyheiten erlauben, als sonsten. Das Fortsetzen eines Fingers ohne Abwechselung, das Steigen des Daumens auf einen halben Ton und andere Hülfs-Mittel, wovon wir hernach handeln

werden, kan man ohne Bedencken brauchen. Da man also nicht leicht bey diesen Bedingungen irren kan, so mögen die wenigen Exempel bey Fig. LVI. hinlänglich seyn.

[Tab. II.] Fig. LVI.



86. §. Ich mache den Anfang bey Anführung einiger besonderer Exempel, unter Fig. LVII.

[Tab. II.] Fig. LVII.



bey (a) das Ueberschlagen des zweyten, bey (b) des dritten und bey (c) des vierten Fingers über den Daumen in Sprüngen zu zeigen. Bey Fig. LVIII.

[Tab. II.] Fig. LVIII.



sehen wir das Einsetzen des Daumens in springenden Passagien; man mercke hier, daß allezeit nach dem Daumen der vierte Finger, und nach dem zweyten der kleine eingesetzet wird. [39]

87. §. Eine der nöthigsten Freyheiten in der Applicatur ist das Auslassen gewisser Finger wegen der Folge. Die unter Fig. LIX. befindlichen Exempel zeigen dieses deutlich, unter welchen das mit (*) auf Tab. III. bezeichnete beweiset, daß dieses Auslassen natürlicher sey, als die bey (*) (*) befindlichen Spannungen. In den Bässen kömmt diese Nothwendigkeit besonders oft vor. Die natürliche Biegsamkeit des Daumens macht das bey (1) befindliche Exempel, allwo drey Finger ausgelassen werden, bequemer, als das bey (2), wo nur zwey Finger wegbleiben.

[Tab. II.] Fig. LIX. [Tab. III.]



88. §. Wenn in den Probe-Stücken zwey Ziffern neben einander über eine Note vorkommen, so wird der eingesetzte Finger, welchen die erste Ziffer anweiset, nicht eher aufgehoben, als bis der andere da ist, weil diese mit zwey Ziffern bezeichnete Note nur einmahl angeschlagen werden darf, es sey denn, daß eine darüber befindliche Manier, diese Note mehr als einmahl zum Gehör bringet. Die Folge so wohl Tab. III. Fig. LX. (a)

[Tab. III.] Fig. LX.



als die Ausübung einiger Manieren machen dieses Einsetzen zweyer Finger hinter einander oft nöthig; dann und wann ist auch eine Aushaltung daran Schuld (b). Die Biegsamkeit des Daumens ist zu diesem Ablösen vorzüglich geschickt. Da dieses Hülfs-

Mittel so gar leicht nicht ist, geschickt zu gebrauchen, so hat es von Rechts wegen nur bey einer wenigstens etwas langen Note und im Falle der Noth statt. Diese Vorsicht mercke man bey allen ausserordentlichen Hülfs-Mitteln, welche theils von Natur theils wegen ihrer Seltenheit schwer sind und auch bleiben. Man erlaube solche seinen Schülern nicht eher, als bis entweder gar keine andere Möglichkeit mehr da ist, oder man müste eine noch grössere Unbequemlichkeit sich gefallen lassen. Aus dieser Ursache braucht Couperin, so gründlich derselbe sonsten ist, zu oft und ohne Noth dieses Ablösen eines schon eingesetzten Fingers*). Ohne [40] Zweifel war der rechte Gebrauch des Daumens damals noch nicht völlig bekannt; man siehet dieses aus einigen von ihm bezifferten Exempeln, allwo er besonders bey Bindungen so verfährt, anstatt den Daumen zu gebrauchen oder mit einem Finger fort zu gehen, welches beydes leichter ist als dieses Hülfs-Mittel. Da der Daumen von unsern Vorfahren nur selten gebraucht wurde, so war er ihnen oft im Wege; folglich hatten sie manchmal zu viel Finger. Als man nachhero solchen fleißiger zu gebrauchen anfing, so mengte sich die alte Art noch oft unter die neue und man hatte gleichsam noch nicht das Hertz, den Daumen allezeit da, wo er hingehöret, einzusetzen. Jetzo empfinden wir dann und wann, ohngeachtet des bessern Gebrauchs der Finger bey unserer Art von Musik, daß wir deren zu wenig haben.

89. §. Dahero muß man zuweilen erlauben, mit einem Finger, auch bey gehenden Noten, fortzugehen. Am öftersten und leichtesten geschiehet dieses, wenn man wegen der Folge von einem halben Tone in die nächste Taste mit dem Finger herunter gleitet. Man drückt hierdurch sehr bequem eine Schleifung aus, Fig. LXI.

[Tab. III.] Fig. LXI.



Da dieses Herabgleiten sehr leichte fällt, so kan es auch ausser dieser Ursache und in geschwinderer Zeit-Masse gebraucht werden als das Fortsetzen und Ablösen. Uebrigens mercke man besonders hierbey an, daß das Fortsetzen in gewissen Fällen eben so geschickt ist, gestossene Noten heraus zu bringen als geschleifte. Von der ersten Art finden wir bald zu Anfange des Probe-Stücks aus dem fis moll, und von der andern Art bey Fig. LVI. Tab. II. Exempel. Uebrigens haben wir aus dem vorigen §. gehört, daß dieses Fortsetzen natürlicher sey, zumahl bey Bindungen, wenn man die Wahl hat, als das Ablösen.

*) [In Couperins Klavierschule „L'art de toucher le clavecin", Paris 1717, dem ersten eigentlichen Lehrbuche des Klavierspiels. Dieser stumme Fingerwechsel auf einer Taste ist für Couperin gleich dem häufigeren Gebrauch des 5. Fingers beider Hände charakteristisch.]

90. §. Wenn ein Ton öfter als einmal hinter einander in mäßiger Geschwindigkeit vorkommt, so wird mit den Fingern [41] nicht abgewechselt, wohl aber bey dergleichen geschwinden Noten. Man gebraucht hierzu nur zwey Finger auf einmal. Der kleine ist hierzu der ungeschickteste, weil ihm wegen seiner Schwäche das Schnellen, welches hierzu erfordert wird, schwer fällt. Dieses **Schnellen** entsteht dadurch, indem jeder Finger so hurtig als möglich von der Taste abgleiten muß, damit jedes Einsetzen deutlich gehört werden könne. Auf dem Clavicorde bringt man am leichtesten diese Art von Passagien heraus.

91. §. Bey etwas langsamen mehr als einmal hinter einander vorkommenden einerley Tönen kan man diesen besondern Vortheil sich zu Nutzen machen, daß man das letzte mahl denjenigen Finger einsetzt, den die Folge haben muß. Ein Exempel hiervon findet man bey Fig. LXII.

[Tab. III.] Fig. LXII.



Dieser Umstand ereignet sich besonders bey der lincken Hand oft.

92. §. Wenn in denen Ton-Arten mit vielen halben Tönen Passagien vorkommen, welche nicht von der Weite seyn, daß nach untersetztem Daumen der gewöhnliche Finger, wegen der sonst ordentlich darauf folgenden Töne, muß gesetzt werden, so nimmt man nach dem Daumen den Finger, welcher vor dem Daumen da war. Die Ursache hiervon ist diese, weil man hierdurch die Hand in einer Lage behält, anstatt daß es unbequem fallen würde, wegen eines geschwinde vorbey gehenden Tones die gantze Hand zu rücken. Diese Regel gilt nur so lange, als blos **ein Ton** nach Einsetzung des Daumens darauf folgt; folgen aber **zwey**, so braucht man die Finger in ihrer gehörigen Ordnung. Von beyderley Art finden wir Exempel unter Fig. LXIII.

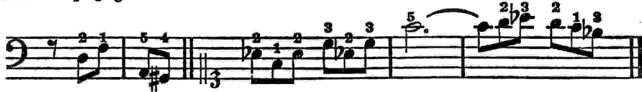
[Tab. III.] Fig. LXIII.



Einige brauchen diese Art von Applicatur bey Passagien, wo noch zwey Töne nach dem Daumen folgen, welche gantz oben über den beyden letzten Exempel stehet; sie ist nicht eben unrecht, ich glaube [42] aber, daß man das verbunden ist zu thun, was man in wenigen Veränderungen ohne Unbequemlichkeit verrichten kan.

93. §. In den Probe-Stücken finden sich ein paar Stellen, wo wider die gegebene Regel, in einer einzeln Stimme der kleine Finger gebraucht wird an einem Orte, wo die Weite der Passagie nicht mit ihm zu Ende gehet. Die Abbildung beyder Passagien findet sich bey Fig. LXIV.

[Tab. III.] Fig. LXIV.



Der erstere Fall ist durch die mäßige Zeit-Maaß der Noten zu entschuldigen. Man darf dieses Ueberschlagen nicht anders gebrauchen, als wenn der vierte längere Finger über den auf eine der untersten Tasten liegenden kleinen, auf einen halben Ton ziemlich bequem durch eine kleine Wendung der Hand klettern kan, und dieses muß nur einmal und nicht öfter hinter einander geschehen. Der andere Fall ist ein Zeichen der nöthigen Zusammenziehung der Hand und wird durch die Haltung erleichtert; ausserdem aber ist diese Art von Applicatur falsch. Da die Zeit-Maaß des gantzen Stückes sehr geschwind ist, so möchte die Einsetzung zweyer Finger auf das f fast schwerer gewesen seyn, als dieses Zusammenziehen. Die Hand wird bey diesem Falle gleichfalls etwas weniges nach der rechten Seite gewendet. Das Einsetzen in eben demselben Stücke auf einer kürtzern Note vor einer Manier, hat nicht vermieden werden können, oder man hätte einen ungewissen Sprung wagen müssen. Wir werden dieses aus der Erklärung dieser Manier deutlicher begreifen.

94. §. In Stücken von drey und mehrern Stimmen, wo jede Stimme ihren ausdrücklichen Gesang behält, ereignen sich dann und wann Fälle, wo beyde Hände abwechseln müssen, wenn die Gattung der Noten genau beobachtet werden soll, obgleich nach dem Noten-Plane der Gang nur einer Hand allein zu gehören scheinet. Fig. LXV. [43].

[Tab. III.] Fig. LXV.



95. §. [S. 43 verweist auf das Übungsbeispiel Fig. LXVI. für Untersetzen, Überschlagen bei lauter gehenden Noten oder eingemischten Sprüngen und den Gebrauch des kleinen Fingers].

96. §. In gewissen Fällen, wo man leicht ungewiß hätte seyn oder gar irren können, welche Noten mit dieser oder jener Hand müssen gespielt werden, habe ich die für die rechte den Strich in die Höhe und die für die lincke den Strich herunter kehren lassen. Wenn wegen Mangel des Raums einige Noten in den Mittelstimmen nicht besonders geschwäntzt worden sind, so muß man ihre Geltung und Aushaltung nach der Eintheilung anderer mit ihnen zugleich anschlagenden Mittel- oder Grund-Stimmen-Noten beurtheilen. Da ich in der Schreib-Art der Probe-Stücke hauptsächlich darauf gesehen habe, daß denen Anfängern so viel möglich eine Erleichterung verschaffet und alle Gelegenheit benommen werde, die Hände wegen der ihnen zukommenden Noten zu verwirren: so wird es niemand Wunder nehmen, wenn manchmal die Geltung jeder Note und der Gang jeder Stimme nicht ausdrücklich so, wie man wohl sonsten zu thun pfleget, angedeutet worden. Ein Kenner wird dem ohngeacht gar leicht den Gesang jeder Stimme und die Geltung jeder Note aus einander finden können; In den Probe-Stücken aus dem D dur und aus dem As ereignet sich die Ursache zu diesem §. einige mahl.

97. §. Man findet unter gedachten Probe-Stücken eines, wo die Hände überschlagen werden müssen. Ich habe auch diese natürliche Hexerey nicht vorbey gehen wollen, welche seit kurtzem erst wieder anfängt etwas weniger gebraucht zu werden. Durch [44] die Vorzeichnung des Schlüssels habe ich hierbey jeder Hand das ihrige angewiesen; ausserdem pflegt man auch durch hinzugefügte Wörter dieses zu thun. Man findet oft dergleichen Stücke, wo der Urheber davon ohne Noth dieses Ueberschlagen der Hände haben will. Man ist alsdenn hieran nicht gebunden, sondern ziehet den natürlichen Gebrauch der Hände dieser Gauckeley vor. Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommner macht, und hierdurch gute neue Gedancken heraus gebracht werden können. Nur müssen sie so beschaffen seyn, daß sie ohne Ueberschlagen entweder gar nicht, oder sehr unbequem gespielt werden können, indem der Gesang jeder Stimme bald durch heßliche Absätze verstümmelt, bald gar zerrissen wird. Ausserdem ist es vergeblicher Wind, welcher blos Unverständige blenden kan; denn ein Kenner weiß gar wohl, daß dieses Ueberschlagen allein betrachtet ausser einer kleinen Ungewohntheit, welche bald überwunden ist, gar nichts schweres in sich hat, ob wir schon aus der Erfahrung wissen, daß sehr gute und auch schwere Sachen auf diese Art gesetzt worden sind.

98. §. — 99. §. [S. 44 bemerkt, daß (98) der Fingersatz bei den Manieren im folgenden Hauptstück abgehandelt werde, daß manchmal die Fingersatzziffern bei einigen, durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren weggeblieben seien, da man sie von der folgenden, bezifferten Hauptnote aus bestimmen könne und verweist (99) auf die angehängten Probestücke].





Zweytes Hauptstück.

Von den Manieren.

Erste Abtheilung.

Von den Manieren überhaupt.

1. §. Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kan es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrift. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmerckſamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.

2. §. So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so groß ist auch der Schade, wenn man theils schlechte Manieren wählet, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimmten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringet.

3. §. Deswegen haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich [46] beygefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen.

4. §. Auch hierinnen muß man den Frantzosen Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die größten Meister unsres Instruments in Deutschland haben dasselbe, wiewohl nicht mit solchem Ueberfluß, gethan, und wer weiß, ob sie nicht durch diese vernünftige Wahl und Anzahl der Manieren Gelegenheit gegeben haben, daß die Frantzosen anjetzo nicht mehr, wie vordem, fast jede Note mit einem solchen

Zierrath beschweren, und dadurch die nöthige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges verstecken*).

5. §. Wir sehen hieraus, daß man lernen müsse, die guten Manieren von den schlechten zu unterscheiden, die guten recht vorzutragen und sie an ihrem bestimmten Orte in gehöriger Anzahl anzubringen.

6. §. Die Manieren lassen sich sehr wohl in **zwey Classen** abtheilen. Zu der **ersten** rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötgen anzudeuten pflegt; zu der **andern** können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurzen Noten bestehen**).

7. §. Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musik besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworfen ist; da man sie bey den Clavier-Sachen mehrentheils angedeutet antrift, und da man sie allenfalls bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan: so werde ich nur etwas weniges am Ende, bey Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber blos mit denen aus der ersten Classe zu thun haben, indem sie mehrentheils schon von langen Zeiten her gleichsam zum Wesen des Clavier-Spielens gehört haben [47] und ohne Zweifel allezeit Mode bleiben werden. Ich werde diesen bekannten Manieren einige neue beyfügen; ich werde

*) [Daß die Sitte, die Manieren bis auf Beibehaltung einiger ganz wenigen und elementaren durch völliges Ausschreiben mit gewöhnlichen Noten nach ihrem wahren Werte derselben dem Blicke leichter zu verdeutlichen, gegen Ende des 18. Jhs. allgemein eingebürgert war, bezeugt Milchmeyer (a. a. O., S. 37) ausdrücklich, sowie er auch sagt, daß auch unser Geschmack in sehr vielen Stücken seit 20 Jahren sich verbessert hat.]

**) [Die von den französischen Clavecinisten stammenden Manieren der ersten Klasse nannte man wesentliche Manieren (Seit Marpurg, Anleitung z. Klavierspielen 1755: Spielmanieren), die der zweiten willkürliche Manieren (seit Marpurg, a. a. O.: Setzmanieren). Die Heimat der letzteren ist Italien; sie sind nach Marpurgs Definition: „nichts anders als eine Verbindung einer oder mehrer Nebennoten mit einer Hauptnote aus der Melodie; sind sie in der Harmonie enthalten, so heißen sie harmonische Nebennoten, wo nicht, Wechsel- oder durchgehende Noten", während man die Spielmanieren zum Unterschied von ihnen wesentliche Manieren nennt, „weil sie in jedem Stücke gebraucht werden". Die wichtigste Quelle zum Studium der willkürlichen Manieren, deren Anwendung zur stilvollen Interpretation älterer Klaviermusik unerläßlich ist, deren Praxis uns aber seit etwa 1800 abhanden kam, bildet Marpurgs obenerwähntes Werk, daneben Quantz' Flöten- und Leop. Mozarts Violinschule. In 5 Klassen eingeordnet, zerfallen sie in Schwärmer, und zwar einfache und springende mit mehreren Unterarten als „schwebenden" Manieren, in „laufende Figuren" (stufenweise auf- und abwärts), rollende Figuren (die Noten gehen nicht gerade fort, sondern man weicht von einer auf die andere beständig zurück; Abarten: Walze, Groppo, Halbzirkel), „springende Figuren" (akkordische Brechungen) und „vermischte Manieren" (Vermischungen aller vorigen als Passagen, Gänge, Wendungen usw.) Auszugsweise Mitteilung derselben in Ad. Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels", 5. Aufl., v. Herausg. dieses Buches, Leipzig, 1916, C. F. Kahnt Nchfr.]

sie erklären und ihnen so viel möglich ihren Sitz bestimmen; ich werde der Bequemlichkeit wegen ihre Finger-Setzung, in so weit sie merckwürdig ist, so wohl als die Art sie vorzutragen, gleich darbey mit anführen; ich werde durch Exempel das, was man nicht allezeit mit aller Gewißheit sagen kan, erläutern; ich werde von einigen falschen oder wenigstens undeutlichen Zeichen, damit man sie von den rechten unterscheiden lerne, ingleichen von verwerflichen Manieren das nöthige erwehnen; ich werde zuletzt meine Leser auf die Probe-Stücke verweisen, und hoffe durch alles dieses das hier und da eingewurtzelte falsche Vorurtheil, von der Nothwendigkeit der überhäuften bunten Noten bey dem Clavier-Spielen, ziemlich aus dem Wege zu räumen.

8. §. Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besitzet, frey, ausser unsern Manieren weitläuftigere einzumischen. Nur brauche man hierbey die Vorsicht, daß dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte*) des Stückes Gewalt zu thun geschehe. Man wird von selbsten begreifen daß zum Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen paßiren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpfet, und folglich die Aufmercksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiß. In diesem Puncte behalte man ohne Bedencken den Unterschied zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit [48] wegen dieser Manieren anwendet, der sey übrigens unbekümmert, ob das, was er spielet, eben gesungen werden könne oder nicht.

9. §. Indessen muß man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürtze, womit man die besten Speisen verderben kan. Viele Noten, in-

*) [Die „Affektenlehre", d. h. die Bestimmung des Vortrags hinsichtlich des Tempo, der Dynamik usw. aus dem geistigen Charakter der Komposition heraus, ist das Fundament einer richtigen Auffassung und Interpretation älterer Musik. Die Beherrschung dieser erzieherischen, heute leider ganz abhanden gekommenen Kunst wurde damals als selbstverständlich angesehen und deshalb mit Vortrags-, Nuancierungs-, Tempo- usw. Bezeichnungen aufs alleräußerste gespart. Vgl. Leop. Mozarts Violinschule, S. 258: „Man muß nicht nur alles Angemerkte und Vorgeschriebene genau beobachten . . sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen; man muß sich in den Affekt setzen, der auszudrücken ist usw." Noch J. P. Milchmeyers „Die wahre Art das Pianoforte-Forte zu spielen", Dresden 1797, ja noch A. E. Müllers Klavier- und Fortepianoschule Jena 1804 stellen die selbstverständliche Beobachtung der Affektenlehre als Fundament des guten Vortrags hin.]

dem sie von keiner Erheblichkeit sind, müssen von ihnen verschont bleiben; viele Noten, welche an sich schimmernd genug sind, leiden sie ebenfalls nicht, weil sie nur die Wichtigkeit und Einfalt solcher Noten erheben und von andern unterscheiden sollen. Widrigenfalls würde ich denselben Fehler begehen, in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerley und folglich undeutlich werden.

10. §. Wir werden aus der Folge ersehen, daß mancher Fall mehr als eine Art von Manieren erlaubet; hier brauche man den Vortheil der Veränderung; man bringe bald eine schmeichelnde bald eine schimmernde Manier an, oder man trage zur Abwechselung manchmal die Noten, in so ferne sie es erlauben, gantz schlecht, ohne Manier, doch nach den Regeln des guten Vortrags, wovon in dem folgenden Hauptstücke gehandelt werden wird, und nach dem wahren Affect vor.

11. §. Es ist schwer, den Sitz jeder Manier so gar genau zu bestimmen, indem jeder Componist bey seinen Erfindungen, ohne daß er dem guten Geschmacke Gewalt thut, die Freyheit hat, an den meisten Oertern eine ihm beliebige Manier darbey zu setzen. Wir begnügen uns, durch einige fest bestimmte Sätze und Exempel, wenigstens durch Anführung der Unmöglichkeit einer anzubringenden Manier unsere Leser hierinnen zu unterrichten; [49] und indem man bey denen Stücken, wo alle Manieren angedeutet sind, deswegen unbekümmert seyn kan, so pflegen im Gegentheil die Stücke, wo wenig oder nichts dabey gezeichnet ist, nach der gewöhnlichen Art mit ihren Manieren versehen zu werden.

12. §. Indem ich mich in dieser schweren Sache, noch zur Zeit keines Vorgängers, welcher mir diese schlüpfrige Bahn gebrochen hätte, zu erinnern weiß: so wird mir niemand verübeln können, wenn ich glaube, daß, ohngeacht gewisser fest gesetzten Fälle, dennoch vielleicht eine Möglichkeit zur Ausnahme vorhanden seyn kan.

13. §. Deswegen ist nöthig, weil bey dieser Materie, um sie mit Vernunft zu gebrauchen, viele Kleinigkeiten in acht zu nehmen sind, daß man, so viel als möglich, durch fleißige Anhörung guter Musicken sein Gehör übe, und vor allen Dingen, um vieles desto besser zu verstehen, die Wissenschaft des General-Basses besitze. Wir haben aus der Erfahrung, daß derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren, im finstern tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem blossen Glücke zuzuschreiben hat. Ich werde zu dem Ende allezeit, wo es nöthig ist, den Baß den Exempeln beyfügen.

14. §. Ohngeachtet die Sänger so wohl als andere Instrumentisten, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, eben so wenig die meisten von unsern kleinen Manieren entbehren können als die Clavieristen, so haben doch die letztern

ordentlicher verfahren, da sie den Manieren gewisse Kennzeichen gegeben, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden ist.

15. §. Da man dieser löblichen Vorsicht nicht gefolget ist, und im Gegentheil durch wenige Zeichen alles andeuten wollen, so wird den übrigen die Lehre von den Manieren nicht nur viel [50] saurer als den Clavier-Spielern, sondern man hat auch aus der Erfahrung, daß dadurch viele undeutliche ja falsche Zeichen entstanden sind, welche noch jetzo zuweilen verursachen, daß viele Sachen nicht gehörig ausgeführet werden. Zum Exempel der Mordent ist in der Musick eine nöthige und bekannte Manier, indessen kennen wenige, ausser die Clavieristen, dessen Zeichen. Ich weiß daß dadurch oft eine Stelle in einem Stücke verdorben worden ist. Diese Stelle muste, wenn sie nicht unschmackhaft klingen sollte, mit einem langen Mordenten heraus gebracht werden, welchen niemand ohne Andeutung würde errathen haben. Die Nothwendigkeit dieses nur bey dem Claviere bekannte Zeichen darzu zu setzen, weil man kein anderes hat, verursachte, daß man es mit dem Zeichen eines Trillers verwechselte. Wir werden in der Folge aus der grossen Verschiedenheit dieser zwey Manieren ersehen, wie unangenehm die Würckung hiervon gewesen sey.

16. §. Da die Frantzosen sorgfältig in Beysetzung der Zeichen ihrer Manieren sind, so folgt hieraus, gleichwie man sich leider bishero überhaupt von ihren Sachen und ihrer guten Art das Clavier zu spielen entfernt, daß man auch dadurch zugleich von der genauen Andeutung der Manieren dergestalt abgewichen ist, daß diese sonst so bekannten Zeichen jetzo auch bey den Clavier-Sachen schon angefangen, fremde Dinge zu seyn.

17. §. Die in denen Manieren steckende Noten richten sich wegen der Versetzungs-Zeichen nach der Vorzeichnung bey dem Schlüssel. Dem ohngeacht werden wir in der Folge sehen, daß bald die vorhergehenden, bald die nachfolgenden Noten und überhaupt die Ausweichungen eines Gesanges in eine andere Tonart hierinnen eine Ausnahme oft zu machen pflegen, welche ein geübtes Ohr bald zu entdecken weiß. [51].

18. §. Damit man aber auch denen deswegen sich ereignenden Schwierigkeiten vorkommen möge, so habe ich für nöthig gefunden, die Art beyzubehalten, vermöge welcher bey allen Manieren die Versetzungs-Zeichen zugleich mit angedeutet werden. Man wird sie in denen Probe-Stücken bald eintzeln bald doppelt, wo es nöthig gewesen ist, antreffen.

19. §. Alle Manieren erfordern eine proportionirte Verhältniß mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Maasse und mit dem Inhalte des Stückes. Man mercke bey denen Fällen besonders, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränckt ist, daß je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note seyn muß, wobey sie angebracht werden soll, es entstehe übrigens diese Langsamkeit aus der

Geltung der Note oder aus der Zeit-Maaſſe des Stückes. Das brillante, welches die Manier hervorbringen ſoll, muß alſo nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; Im Gegentheil muß man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewiſſer Manieren keine Undeutlichkeit verurſachen; dieſes geſchiehet hauptſächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geſchwinde Noten anbringet.

20. §. Ohngeachtet wir in der Folge ſehen werden, daß man zuweilen mit Fleiß eine Manier über einer langen Note anbringet, welche die Währung dieſer Note nicht völlig ausfüllt, ſo muß man dennoch hierbey die letzte Note einer ſolchen Manier nicht eher aufheben, als bis die folgende kömmt, indem der Endzweck aller Manieren hauptſächlich dahin gerichtet ſeyn muß, die Noten zuſammen zu hängen.

21. §. Wir ſehen alſo, daß die Manieren mehr bey langſamer und mäßiger als geſchwinder Zeit-Maaß, mehr bey langen als kurtzen Noten gebraucht werden. [52].

22. §. Was wegen der Geltung der Noten ſo wohl bey den Zeichen als auch kleinen Nötgen zu bemercken iſt, werde ich allezeit bey der Erklärung derſelben anführen. Auſſerdem findet man die letztern nach ihrer wahren Geltung in den Probe-Stücken ausgedrückt.

23. §. Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende ſo viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Dieſe Anmerckung iſt um ſo viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird, und je weniger ich habe verhindern können, daß zuweilen bey den gehäuften Zeichen der Finger-Setzung, der Manieren und des Vortrags, der Raum bey den Probe-Stücken erfordert hat, daß einige kleine Nötgen von ihrer Hauptnote, wozu ſie gehören, haben müſſen abgeriſſen werden.

24. §. Vermöge dieſer Regel werden alſo ſtatt der folgenden Haupt-Note dieſe kleinen Nötgen zum Baſſe oder andern Stimmen zugleich angeſchlagen. Man ſchleift durch ſie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar ſehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpt, nachdem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergeſellſchaftete Manieren ungeſchickt an- und heraus gebracht worden ſind.

25. §. Da man bey unſerm heutigen Geſchmacke, wozu die Italiäniſche gute Sing-Art ein anſehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den Frantzöſiſchen Manieren allein auskommen kan; ſo habe ich die Manieren von mehr als einer Nation zuſammen tragen müſſen. Ich habe ihnen einige neue beygefügt: Ich glaube auch, daß bey dem Claviere ſo wohl als andern Inſtrumenten die Spiel-Art die beſte ſey, welche auf eine geſchickte Art das Propre und Brillante des

Französischen Geschmacks mit dem [53] Schmeichelhaften der Welschen Sing-Art zu vereinigen weiß. Die Deutschen sind hierzu besonders aufgelegt, so lange als sie von Vorurtheilen befreyet bleiben.

26. §. Indessen kan es wohl seyn, daß einige mit dieser meiner Wahl von Manieren nicht gäntzlich zufrieden seyn werden, weil sie vielleicht nur einem Geschmacke geschworen haben; ich glaube aber, daß niemand mit Grunde in der Musick etwas beurtheilen kan, als wer nicht allerley gehört hat und das beste aus jeder Art zu finden weiß. Ich glaube auch, nach dem Ausspruch eines gewissen grossen Mannes, daß zwar ein Geschmack mehr gutes als der andere habe, daß dem ohngeacht in jedem etwas besonders gutes stecke und keiner noch nicht so vollkommen sey, daß er nicht noch Zusätze leide. Durch diese Zusätze und Raffinement sind wir so weit gekommen, als wir sind und werden auch noch immer weiter kommen. Dieses kan aber unmöglich geschehen, wenn man nur eine Art von Geschmacke bearbeitet und gleichsam anbetet; Man muß sich gegentheils alles gute zu nutze machen, man mag es finden wo man will.

27. §. Da also die Manieren nebst der Art sie zu gebrauchen ein ansehnliches zum feinen Geschmacke beytragen; so muß man weder zu veränderlich seyn, und den Augenblick jede neue Manier, es mag sie vorbringen wer nur will, ohne weitere Untersuchung annehmen, noch auch so viel Vorurtheil für sich und seinen Geschmack besitzen, aus Eigensinn gar nichts fremdes annehmen zu wollen. Freylich gehöret allezeit eine scharfe Prüfung vorher, ehe man sich etwas fremdes zueignet, und es ist möglich, daß mit der Zeit durch eingeführte unnatürliche Neuerungen der gute Geschmack eben so rar werden kan, als die Wissenschaft. Indessen muß man doch, ob schon nicht der erste, dennoch auch nicht der letzte in der Nachfolge gewisser neuer Ma- [53] nieren seyn, um nicht aus der Mode zu kommen. Man kehre sich nicht daran, wenn sie anfangs nicht allezeit schmecken wollen. Das neue, so einnehmend es zuweilen ist, so widerwärtig pflegt es uns manchmahl zu seyn. Dieser letztere Umstand ist oft ein Beweis von der Güte einer Sache, welche sich in der Folge länger erhält, als andre, die im Anfange allzusehr gefallen. Gemeiniglich werden diese letzterer so strapaziert, daß sie bald zum Eckel werden.

28. §. Da die meisten Exempel über die Manieren in der rechten Hand vorkommen, so verbiete ich diese Schönheiten der lincken gantz und gar nicht; ich rathe vielmehr jedem an, alle Manieren mit beyden Händen für sich zu üben, weil sie eine Fertigkeit und Leichtigkeit, andre Noten herauszubringen, verschaffen. Wir werden aus der Folge sehen, daß gewisse Manieren auch öfters bey dem Basse vorkommen. Ausser dem aber ist man verbunden, alle Nachahmungen bis auf die geringste Kleinigkeiten nachzumachen. Damit also die lincke Hand dieses mit einer Geschicklichkeit verrichten könne, so ist nöthig, daß sie hierinnen geübt werde, indem es widrigenfalls besser seyn würde, die

Manieren, welche ihre Anmuth verlieren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen.

29. §. [S. 54—55 verwahrt sich der Verf. gegen die nicht von ihm stammende und ohne sein Wissen unter seinem Namen veröffentlichte Erklärung einiger Manieren im II. Teile seiner Sonaten und die Herausgabe der im „Lotterschen Catalogus aller musikalischen Bücher“ vom Jahre 1753, S. 8. genannten „VI. Sonates nouveaux per Cembalo 1751“ als nicht von ihm stammenden oder alten, falsch geschriebenen Stücken.]

Zweyte Abtheilung.

Von den Vorschlägen.

1. §. Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürtzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der Erfahrung, daß überhaupt in der Musick das vernünftige Wiederholen gefällig macht. Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?

2. §. Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Tackt mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die grössern [56] ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren.

3. §. Das wenige, was etwa bey der ersten Art Vorschläge zu bemercken ist, werden wir am Ende anführen, und uns blos jetzo mit den letzteren bekannt machen. Beyde Arten gehen so wohl von unten in die Höhe, als von oben herunter.

4. §. Diese kleinen Nötgen sind **entweder** in ihrer Geltung verschieden, **oder** sie werden allezeit kurtz abgefertiget.

5. §. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuteu: anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte, Tab. III. Fig. 1.

[Tab. III.] Fig. I.



Damahls waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.

6. §. Wir sehen zugleich aus dieser Figur: daß die Vorschläge die vorige Note zuweilen wiederholen (a),

[Tab. III.] Fig. I. (a)



zuweilen auch nicht (b),

[Tab. III.] Fig. I.

(b) (*)



und daß die folgende Note hinauf und herunter gehen und springen kan.

7. §. Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärcker, als die folgende Note sammt ihren Zierathen, angeschlagen, und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht. Diese beyden Vorsichten sind dem Endzwecke der Vorschläge gemäß, als wodurch die Noten zusammen gehänget werden sollen; man muß sie also so lange, bis sie von der folgenden Note abgelöset werden, aushalten, damit sie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genennt. [57].

8. §. Da die Zeichen der Vorschläge nebst den Zeichen der Triller beynahe die eintzigen allenthalben bekandten sind, so findet man sie gemeiniglich angedeutet. Da man sich aber dennoch nicht allezeit hierauf verlassen kan, so muß man versuchen, in wie weit es möglich ist, den Sitz dieser veränderlichen Vorschläge zu bestimmen.

9. §. Ausserdem was wir im 6. §. gesehen haben, so kommen die Vorschläge von veränderlicher Geltung gemeiniglich vor: Bey gleichem Tacte im Niederschlagen Fig. II. (a), und Aufheben (b);

[Tab. III.] Fig. II.



bey ungleichem Tacte aber im Niederschlage alleine, Fig. III.

[Tab. III.] Fig. III.



allezeit vor einer etwas langen Note. Man findet sie ferner vor den Schluß-Trillern Fig. IV. (a). Vor den halben Cadentzen (b), vor den Einschnitten (c), vor den Fermaten (d), und vor der Schluß-Note nach (e) und ohne vorhergegangenen Triller (f). Wir sehen bey dem Exempel (e), daß nach dem Triller der Vorschlag von unten besser thut, als der von oben, deswegen würde der Fall bey (g) nicht gut klingen. Langsame punctirte Noten vertragen diese Art von Vorschlägen ebenfalls (h). Wenn diese Art von Noten auch schon geschwänzt wären, so muß doch die Zeit-Maaß gemäßiget seyn.

[Tab. III.] Fig. IV.



10. §. Diese veränderlichen Vorschläge von unten kommen nicht leicht anders vor, als wenn sie die vorige Note wiederholen; die aber von oben trift man auch ausserdem an.

11. §. Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vor-

schläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, Fig. V. (a), und bey ungleichen Theilen (b)

[Tab. III.] Fig. V.



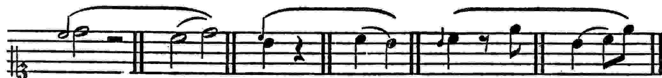
zwey Drittheile bekommen. Ausserdem sind folgende Exempel Fig. VI. merckwürdig.

[Tab. III.] Fig. VI.



12. §. Die bey Fig. VII.

[Tab. III.] Fig. VII.



befindlichen Exempel kommen auch oft vor. Die Schreib-Art davon ist nicht die richtigste, weil [58] bey den Pausen nicht stille gehalten wird. Es hätten, statt derselben, Puncte oder längere Noten gesetzt werden sollen.

13. §. Es ist gantz natürlich, daß die unveränderlichen kurtzen Vorschläge am häufigsten bey kurtzen Noten vorkommen, Fig. VIII. (a). Sie werden ein, zwey, dreymahl oder noch öfter geschwänzt und so kurtz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret. Dem ohngeacht kommen sie auch vor langen Noten vor, zuweilen wenn ein Ton einige mahl angeschlagen wird (b), auch ausser dem (c). Man findet sie ebenfalls vor den Einschnitten bey einer geschwinden Note (d), bey Rückungen (e), Bindungen (f) und bey Schleifungen (g); Die Natur dieser Noten bleibt dadurch unverletzt. Das Exempel bey (h) mit Vorschlägen von unten thut besser, wenn die Vorschläge als Achttheile gespielt werden. Uebrigens müssen bey allen Exempeln über die kurtzen Vorschläge, diese letztern kurtz bleiben, wenn auch die Exempel langsam gespielt werden.

[Tab. III.] Fig. VIII.



14. §. Wenn die Vorschläge Tertien-Sprünge ausfüllen, so sind sie auch kurtz. Bey dem Adagio aber ist der Ausdruck schmeichelnder, wenn die Vorschläge bey diesem Exempel Fig. IX. (a) als Achttheile von einer Triole, und nicht als Sechzehntheile gespielt werden. Bey (b) kan man die deutliche Eintheilung lernen. Manchmahl muß wegen gewisser Ursachen in einem Gesange die Resolution abgebrochen werden, allda muß der Vorschlag auch gantz kurtz seyn Tab. IV. (c). Die Vorschläge vor den Triolen werden auch kurtz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe (d) und widrigenfalls dieser Ausdruck mit dem bey (e) nicht verwirret werde. Wenn der Vorschlag die reine Octave vom Basse hat, so kan er auch nicht lang seyn, weil die Harmonie zu leer klingen würde (f). Bey der verkleinerten Octave hingegen findet man ihn oft lang (g). [59].

[Tab. III.] Fig. IX.



15. §. Wenn ein Ton um eine Secunde steigt und alsdann wieder zurück geht, es mag nun dieser Rückgang durch eine Haupt-Note Tab. IV. Fig. X, oder durch einen neuen Vorschlag, (a)

[Tab. IV.] Fig. X.



geschehen, so entsteht vor der mittelsten Note auch leicht ein kurtzer Vorschlag. Bey Fig. XI.

[Tab. IV.] Fig. XI.

finden wir einen Haufen Exempel von allerley Noten, bey gleichen und ungleichen Tact-Arten; wir sehen aus dem einen Exempel, daß auch ein langer Vorschlag in diesem Falle angeht. Da gestossene Noten überhaupt simpler vor-

getragen werden müssen als geschleifte, und da die Vorschläge insgesamt an die folgende Note gezogen werden: so versteht es sich von selbsten, daß bey diesem Falle ebenfalls geschleifte Noten voraus gesetzt werden. Uebrigens wird auch hierbey, wie bey allen Manieren eine proportionirte Zeit-Maaß erfordert, weil die gar zu grosse Geschwindigkeit keine Auszierungen verträget. Aus dem mit einem (*) bezeichneten Exempel sehen wir, daß bey dieser Gelegenheit, wenn nach einer kurtzen eine ungleich längere Note folgt, der Vorschlag vor dieser letzteren nicht gut thut. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn eine andere Manier, welche besser ausfüllt, angebracht werden kan.

16. §. Ausserdem, was bishero von der Geltung der Vorschläge angeführt worden ist, kommen zuweilen Fälle vor, wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälfte von der folgenden Note bekommt, Fig. XII. (a). Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen; wenn bey (b) die Vorschläge ein gantzes Viertheil ausmachen sollten, so würden die zur letzten Baß-Note anschlagenden Quinten eckelhaft klingen, und bey (c)

[Tab. IV.] Fig. XII.



würden offenbare Quinten zum Gehör kommen, wenn der Vorschlag länger, als da steht, gehalten würde. Bey dem mit (*) bezeichneten Exempel Tab. III. Fig. I. muß [60] der Vorschlag auch nicht länger seyn, sonst klingt die Septime zu hart.

17. §. Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tort thun, deswegen sind die Exempel bey Fig. XIII.

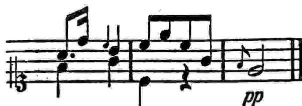
[Tab. IV.] Fig. XIII.



nicht wohl nachzuahmen. Folglich ist es am besten, man deutet alle Vorschläge samt ihrer wahren Geltung an.

18. §. Alle diese Vorschläge, nebst ihren Abzügen, wenn sie zumahl häufig vorkommen, thun besonders bey sehr affectuösen Stellen gut, indem der letztere oft mit einem Pianißimo gleichsam verlöscht, Fig. XIV.

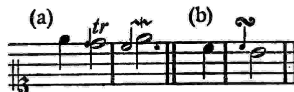
[Tab. IV.] Fig. XIV.



Bey andern Gelegenheiten aber würden sie den Gesang zu matt machen, wenn sie nicht alsdenn entweder die Vorläufer von lebhaftern Manieren wären, welche die folgende Note bekommet, oder selbst noch einen Zusatz von andern Zierrathen annähmen.

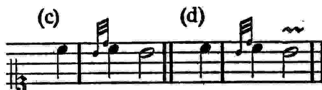
19. §. Deswegen trägt man die folgende Note gerne simpel vor, wenn sie einen ausgezierten Vorschlag gehabt hat. Diese Einfalt wird durch das gewöhnliche diesen Noten zukommende Piano glücklich erhalten. Ein simpel vorgetragener Vorschlag hingegen leidet gerne eine ausgezierte Folge. Wegen des letztern Falles besiehe Fig. XV. (a) und wegen des erstern (b).

[Tab. IV.] Fig. XV.



20. §. Diese Ausschmückung der Vorschläge, indem sie oft neue kleine Nötgen erfordert, ist Ursache zu andern in der Folge erklärten Manieren, und man pflegt also in diesem Falle diese Vorschläge gerne als ordentliche Noten in den Tackt mit einzutheilen (c). Bey langsamen Stücken kan zuweilen der Vorschlag so wohl als die folgende Note ausgeschmückt seyn (d).

[Tab. IV.] Fig. XV.



21. §. Dem ohngeacht pflegt man die Vorschläge oft deswegen in den Tact mit einzutheilen, damit weder sie noch die folgende Note ausgezieret werden (e). [61].

[Tab. IV.] Fig. XV.



22. §. Die Noten nach den Vorschlägen, ohngeachtet sie von ihrem Werthe etwas einbüssen, verlieren doch nicht ihre Manier, wenn eine drüber steht Fig. XVI.

[Tab. IV.] Fig. XVI.



Hingegen muß man auch nicht die Manier über diese Noten setzen, welche der Vorschlag haben soll. Man muß also allezeit die Manier über ihren gehörigen Ort deutlich andeuten. Sollen Manieren zwischen dem Vorschlag und der folgenden Note angebracht werden, so müssen sie auch darzwischen angedeutet seyn. Fig. XVII.

[Tab. IV.] Fig. XVII.



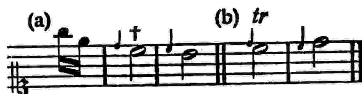
23. §. Vor ausgeschriebenen und in den Tackt eingetheilten Vorschlägen von oben können manchmahl so wohl lange als kurtze Vorschläge aufs neue angebracht werden, (1) wenn die vorhergehende Note wiederholt wird Fig. XVIII. (a); (2) wenn der ausgeschriebene Vorschlag nicht vor der Schluß-Note stehet, wie man bey (b) diesen Fehler sieht. Ausgeschriebene Vorschläge von unten leiden keinen neuen Vorschlag vor sich, weder von unten noch von oben (c); nachhero aber wohl (d).

[Tab. IV.] Fig. XVIII.



24. §. Ueber alle bishero angeführte Fälle, welche keine Vorschläge vertragen, wollen wir noch einige oft vorkommende Fehler betrachten, welche bey Gelegenheit der Vorschläge begangen werden. Der erste ist dieser: Wenn man bey dem Schlusse nach einem scharfer Triller, in welchen man ohne Vorschlag hinein gegangen ist, einen Vorschlag von oben macht Tab. III. Fig. IV. (g). Kommt ein Triller nach einem Vorschlage vor, so kan vor der folgenden herunter Fig. XIX. (a) oder hinauf gehenden Note (b)

[Tab. IV.] Fig. XIX.



ein neuer stehen. Der zweyte Fehler ist: Wenn man den Vorschlag von seiner folgenden Note abreißt, indem man ihn entweder nicht genugsam aushält, oder wohl gar in der Eintheilung der vorhergehenden Note mit anhänget Fig. XX. (a).

[Tab. IV.] Fig. XX.



25. §. Aus diesem letzten Versehen sind die häßlichen Nachschläge entstanden, die so gar ausserordentlich Mode sind, und [62] welche leider noch darzu nicht eher gebraucht werden, als bey den sangbarsten Gedancken, z. E. (b).

[Tab. IV.] Fig. XX.



Wenn ja Vorschläge hierbey angebracht werden sollten und müßten, so ist die Ausführung bey (*) leidlicher. Man siehet hieraus, daß man diese Fehler verbessern kan, wenn aus diesen Nachschlägen Vorschläge werden. Bey Fig. XXI.

[Tab. IV.] Fig. XXI.



ist ein Fall wo die Nachschläge gut und gewöhnlich sind, das letzte Exempel ist mehr Mode als nach der Harmonie reine.

26. §. Weil durch die kleinen einzeln Nötgen oft etwas mehreres als Vorschläge angedeutet werden, so wollen wir in der Folge das nöthige dieserwegen anführen.



Dritte Abtheilung.

Von den Trillern.

1. §. Die **Triller** beleben den Gesang, und sind also unentbehrlich. Vor diesem brauchte man sie nicht leichte eher, als nach einem Vorschlage Tab. IV. Fig. XXII. (a), oder bey Wiederholung der vorigen Note (b); im erstern Falle heißt man sie **angeschlossene Triller**; heute zu Tage aber kommen sie bey gehenden, bey springenden Noten, gleich im Anfange, oft hinter einander, bey Cadenzen, auch ausserdem, über langen Haltungen (c), über Fermaten (d), bey den Einschnitten ohne vorhergegangenen Vorschlag (e), auch nach solchem (f) vor. Folglich ist diese Manier anjetzo viel willkührlicher als ehedem.

[Tab. IV.] Fig. XXII.



2. §. Dem ohngeacht ist sehr nothwendig, daß man, zumahl bey affectuösen Stellen, mit dieser Manier besonders rathsam umgehe. [63].

3. §. Man hat bey einer guten Art das Clavier zu spielen **vielerley Triller**, den **ordentlichen**, den **von unten**, den **von oben** und den **Halben**- oder **Prall-Triller**.

4. §. Sie werden jeder durch ein besonderes Zeichen in Clavier-Sachen sehr wohl angedeutet. Ausser diesen werden sie insgesammt bald durch ein tr. bald durch ein einfaches Kreutz bezeichnet; man darf also eben so gar sehr nicht um ihren Sitz besorgt seyn, weil ihre bekannte Zeichen fast überall darbey geschrieben zu werden pflegen.

5. §. Der **ordentliche Triller** hat eigentlich das Zeichen eines m Fig. XXIII. (a), bey langen Noten wird dies Zeichen verlängert (b). Die Ausübung ist bey (c) zu sehen. Er nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über den Ton, folglich ist die Art ihn durch ein vorstehendes Nötgen anzudeuten (d), wenn dies Nötgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüßig.

[Tab. IV.] Fig. XXIII.



6. §. Zuweilen werden zwey Nötgen noch zuletzt von unten auf angehängt, welche der **Nachschlag** heissen, und den Triller noch lebhafter machen Fig. XXIV. (a). Dieser Nachschlag wird manchmahl ausgeschrieben (b), auch durch einige Veränderung des ordentlichen Zeichens angedeutet*) (c). Jedoch da ein langer Mordent beynahe dasselbe Zeichen hat, so halte ich für besser, um keine Verwirrung anzurichten, daß man es bey dem m läßt.

[Tab. IV.] Fig. XXIV.



7. §. Die Triller sind die schwereste Manier. Allen wollen sie nicht gelingen. Man muß sie in der Jugend fleißig üben. Ihr Schlag muß vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn. Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden, ausserdem aber erhebt der Triller, wenn er geschwind ist, einen Gedancken sehr. In der Stärcke und [64] Schwäche richtet man sich nach dem Gedancken, wobey er vorkömmt, es mag dieser Forte oder Piano vorgetragen werden.

8. §. Man hebt bey dessen Uebung die Finger nicht zu hoch, und einen wie den andern auf. Man macht ihn Anfangs gantz langsam und hernach immer etwas hurtiger, aber allezeit gleich; die Nerven müssen hier ebenfalls schlapp seyn, sonst kommt ein meckernder ungleicher Triller heraus. Mancher will ihn dadurch erzwingen. Bey der Uebung muß man in der Geschwindigkeit nicht eher weiter schreiten, als bis der Schlag völlig gleich ist. Der höchste Ton bey den Trillern, wenn er zum letzten mahl vorkommt, wird **geschnellet**, d. i. daß man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste gantz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurücke ziehet und abgleiten läßt.

9. §. Man muß die Triller mit allen Fingern fleißig üben. Die letztern werden hierdurch starck und fertig. Indessen wird niemand es dahin bringen, daß er mit allen Fingern gleich gut trillern lernt, weil durch die Sachen die man spielt, schon mehr Triller bey gewissen Fingern vorkommen; folglich werden diese ohnvermerckt vorzüglich geübt, und weil auch selbst in die Finger ein

*) [J. P. Milchmeyer (a. a. O., S. 42) nennt derartige mit Nachschlag versehene Triller „zugemachte" im Gegensatze zu den „offenen" (ohne Nachschlag). Er rät außerdem bei sehr langen Trillern geschickte Veränderungen im Fingergebrauche mitten in demselben zu machen, doch so, daß man tonlich nichts davon merkt und verbietet unter allen Umständen Triller mit dem zweiten und vierten Finger zu nehmen.

Unterschied von der Natur gelegt ist. Indessen kommen doch zuweilen auszuhaltende Triller in den äussersten Stimmen vor, wobey man nicht das Auslesen von Fingern hat, weil unterdessen die andern Stimmen ihre eigene Bewegung behalten, ausser dem werden auch gewisse Gedancken sehr schwer heraus zu bringen seyn, wenn man nicht so gar die kleinen Finger fleißig trillern läßt, z. E. Fig. XXV.

[Tab. IV.] Fig. XXV.



10. §. Man kan wenigstens ohne zwey gute Triller in jeder Hand nicht fortkommen. In der rechten mit dem zweyten und dritten, und mit dem dritten und vierten Finger; in der [65] lincken Hand mit dem Daumen und zweyten, und mit dem zweyten und dritten Finger. Diese gewöhnliche Finger-Setzung bey den Trillern, ist Ursache, daß der lincke Daumen besonders geschickt wird, und daher nebst dem zweyten Finger fast das meiste in der lincken Hand zu thun hat.

11. §. Einige pflegen auch in Tertien einen doppelten Triller mit einer Hand zu üben; diese können sich nach Belieben unter den bey Fig. XLII. in der ersten und zweyten Tabelle befindlichen Exempel unterschiedene Arten von solchen doppelten Tertien-Trillern auslesen. Auch diese Uebung, man bringe es nun so weit als man wolle, ist wegen der Finger nützlich; ausser dem aber lasse man sie bey der Ausführung lieber weg, wenn sie nicht recht gleich und scharf sind, ohne welche zwey Puncte kein Triller gut seyn kan.

12. §. Wenn der oberste Ton eines Trillers auf einen halben Ton fällt, und der unterste auf der untersten Reihe Tasten ist, so ist es nicht unrecht mit dem übergeschlagenen lincken Daumen und dem zweyten Finger den Triller zu machen. Fig. XXVI.

[Tab. IV.] Fig. XXVI.

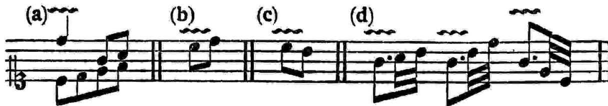


Einige Personen pflegen auch zu ihrer Bequemlichkeit, zumahl, wenn das Griffbrett hart ist, mit der rechten Hand die Triller mit dem dritten und fünften oder zweyten und vierten zu machen.

13. §. Der Triller über einer Note, welche etwas lang ist, sie mag hinauf oder herunter gehen, hat allezeit einen Nachschlag. Wenn nach der Note mit

dem Triller ein Sprung folgt Fig. XXVII. (a), so findet der Nachschlag auch statt. Wenn die Noten kurtz sind, so leidet ihn eine darauf folgende steigende Secunde allezeit eher (b), als eine fallende (c). Da bey gantz langsamer Zeit-Maaß folgende Arten Noten (d)

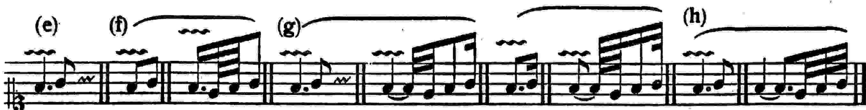
[Tab. IV.] Fig. XXVII.



einen Nachschlag vertragen, ohngeacht die geschwinde Folge nach den Puncten die [66] Stelle eines Nachschlags vertreten könnte: so siehet man hieraus, daß blos eine fallende Secunde diesem Nachschlage am meisten zuwider ist. Die Ausführung dieses Exempels (d) mit Nachschlägen werden wir im folgenden §. bey Gelegenheit der punctirten Noten deutlich ersehen. Es ist indessen keine nothwendige Schuldigkeit, bey diesem letztern Exempel Nachschläge zu machen, wenn man nur den Triller gehörig aushält.

14. §. Punctirte Noten, worauf eine kurtze im Hinaufgehen folgt, leiden auch Triller mit dem Nachschlage (e). An statt, daß sonst die letzte Note von dem Nachschlage allezeit in der grösten Geschwindigkeit mit der folgenden verbunden wird (f): so geschiehet dieses bey punctirten Noten nicht, weil ein gantz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlags und der folgenden bleiben muß (g). Dieser Raum muß nur so viel betragen, daß man kaum hören kan, daß der Nachschlag und die folgende Note zwey abgesonderte Dinge sind. Da dieser Raum mit der Zeit-Maasse ein Verhältniß hat, so ist die bey (g) befindliche Ausführung, allwo die Schwäntzung der letzten Note des Nachschlags diesen Raum andeutet, nur so ohngefehr abgebildet. Es rührt dieses von dem Vortrage der punctirten Noten, wovon in dem letzten Haupt-Stücke gehandelt werden wird, her, vermöge dessen die auf die Puncte folgenden kurtzen allezeit kürtzer, als die Schreib-Art erfordert, abgefertiget werden. Die bey (h)

[Tab. IV.] Fig. XXVII.



befindliche Verbindungen des Nachschlags mit der folgenden Note ist also falsch. Es muß ein Componist, wenn er diese Art von Ausführung verlangt, solches ausdrücklich andeuten.

15. §. Weil der Nachschlag so geschwind wie der Triller seyn muß, so läßt es sich in der rechten Hand mit dem Daumen und dem zweyten Finger nicht gut mit dem Nachschlage trillern, indem zu diesem letztern ein Finger fehlt, und durch das Ueber- [67] schlagen der Nachschlag nicht gleich geschwind gespielt werden kan, ohne welchem Umstand der beste Triller am Ende verliehrt.

16. §. Die **Triller ohne Nachschlag** lieben eine herunter gehende Folge Fig. XXVIII. (a), und kommen überhaupt über kurtze Noten vor (b). Wenn viele Triller hinter einander gehen (c), wenn eine, oder mehrere kurtze Noten darauf folgen, welche die Stelle des Nachschlags vertreten können (d), so bleibt der letztere auch weg. In diesem Falle muß die Zeit-Maaß bey dem Exempel mit (*) nicht die langsamste seyn. Die Triolen verschont man ebenfalls mit dem Nachschlage (e). Bey der letzten bleibt er allezeit weg, bey den ersten dreyen hingegen kan er allenfalls, nur allein **bey sehr langsamen Tempo,** angebracht werden.

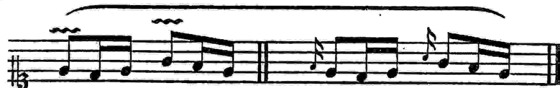
[Tab. IV.] Fig. XXVIII.



17. §. Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kan oder nicht. Ich habe dieses wenige blos Anfängern zu gefallen, und weil es hieher gehört, anführen müssen.

18. §. In sehr geschwinder Zeit-Maasse kan man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen Fig. XXIX.

[Tab. IV.] Fig. XXIX.



Die letzten zwey kurtze Noten drücken alsdenn den Nachschlag nicht übel aus.

19. §. Wenn bey den Trillern und dessen Nachschlage die Versetzungs-

Zeichen nicht angedeutet sind, so muß man sie bald aus dem vorhergehenden Fig. XXX. (a), bald aus der Folge (b), bald aus dem Gehöre und der Modulation beurtheilen (c). Wir mercken hierbey mit an, daß in dem Verhältnisse der Intervallen des Trillers und seines Nachschlags unter sich, keine überflüßige Secunde seyn darf (d).

[Tab. IV.] Fig. XXX.



20. §. Unter den Fehlern, wovon die Triller die unschuldige Ursache sind, entdecken wir zu erst diesen: indem viele die [68] erste unter denen bey Fig. XXXI.

[Tab. IV.] Fig. XXXI.

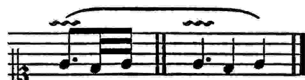


abgebildeten Noten mit einem Triller beschweren, ohngeacht die gemeiniglich über diese Passagien gesetzten Bogen dieses verhindern sollten. So verführerisch manchem diese Art von Noten scheinen möchte, so wenig leiden sie einen Triller. Es ist etwas besonders, daß durch eine unrechte Spiel-Art gemeiniglich die besten und sangbarsten Stellen müssen verdorben werden. Die meisten Fehler kommen bey langsamen und gezogenen Noten vor. Man will sie der Vergessenheit durch Triller entreissen. Das verwöhnte Ohr will beständig in einer gleichen Empfindung erhalten seyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräusche. Man siehet hieraus, daß diejenigen, welche diesen Fehler begehen, weder singend dencken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wissen. So wohl auf dem Clavicorde als auf dem Flügel singen die Noten nach, wenn man sie nicht zu kurtz abfertiget. Ein Instrument ist hierzu geschickter verfertiget als ein anderes. Bey den Franzosen sind die Clavicorde so gar sonderlich nicht eingeführt, folglich sie setzen ihre Sachen mehrentheils für den Flügel; Dem ohngeacht sind ihre Stücke voller Bindungen und Schleifungen, welche sie durch die häufigen Bogen andeuten. Gesetzt, die Zeit-Maaß wäre zu langsam und das Instrument zum gehörigen Nachsingen zu schlecht, so ist es doch allezeit schlimmer einen Gedancken, der gezogen und matt vorgetragen werden soll, durch Triller zu verstellen, als etwas weniges an dem deutlichen Nachklange einer Note zu verliehren, welches man durch den guten

Vortrag reichlich wieder gewinnet. Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret. Z. E. bey Concerten mit einer starcken Begleitung, verliehrt der Concertist allezeit die Noten, welche fortißimo accompagnirt werden müssen, und die, wobey das Tutti [69] einfällt. Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Kraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.

21. §. Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt Fig. XXXII;

[Tab. IV.] Fig. XXXII.



wenn man dem letztern noch ein Nötgen beyfügt Fig. XXXIII.

[Tab. IV.] Fig. XXXIII.



welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kan; wenn man den Triller nicht gehörig aushält, ohngeacht alle Arten davon, bis auf den Prall-Triller, so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauret; wenn man in den Triller, welcher durch einen Vorschlag angeschlossen ist, hinein plumpt, ohne den Vorschlag zu machen oder ihn an den Triller zu hängen; wenn man diesen frechen Triller auf das stärckste schlägt, ohngeachtet der Gedancke schwach und matt vorgetragen werden soll; wenn man endlich zu viel trillert, indem man glaubt verbunden zu seyn, jedwede etwas lange Note mit einem Triller zu bezeichnen; so begehet man eben so heßliche als gewöhnliche Fehler. Dieses sind die lieblichen Trillerchen, von denen schon im Eingange 10. §. etwas erwehnt worden ist.

22. §. **Der Triller von unten** mit seinem Zeichen und seiner Ausführung ist bey Fig. XXXIV.

[Tab. IV.] Fig. XXXIV.



zu sehen. Weil dieses Zeichen ausser dem Claviere nicht sonderlich bekandt ist, so pflegt dieser Triller auch wohl so bezeichnet zu werden (*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutbefinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.

23. §. Weil dieser Triller viele Noten enthält, so erfordert er zu seinem Sitze eine lange Note und hat also auch den gewöhnlichen Nachschlag, es wären denn geschwinde Nachschläge [70] ausgeschrieben. Man richtet sich hierinnen nach dem, was bey dem ordentlichen Triller angeführt worden ist.

24. §. Die bey Fig. XXXV. angeführten Exempel sind merckwürdig. Bey (a) sehen wir, wie der Nachschlag nach einer Haltung angebracht wird; bey (b) könnte der Nachschlag weg bleiben wegen des folgenden Sechzehntheils ingleichen bey (c) wegen zwey drauf folgender Zweyunddreyßigtheile; alleine wenn die Zeit-Maaß langsam genug ist, oder gar eine Cadentz bey diesem Gedancken angebracht worden ist, oder eine Fermate drauf folgt, bey welchen beyden letzteren Fällen nach Belieben kan angehalten werden: so macht man den Nachschlag und hängt die folgenden kurtzen Noten gleich dran, doch so, daß die letzte etwas langsamer bleibt als die übrigen (d);

[Tab. IV.] Fig. XXXV.



dieser anjetzo so gewöhnliche Zierath glaube ich, kan also am besten aus dem bey (c) abgebildeten Exempel hergeleitet werden, ungeachtet man die letzten Noten davon zuweilen mit verschiedner Geschwindigkeit hervor zu bringen pflegt. Wir bemercken im Vorbeygehen bey diesem Exempel, daß man zuweilen in weichen Tonarten bey der Cadentz den Schluß-Triller, anstatt der Quinte des Basses, in der Sexte schlägt.

25. §. Also kommt dieser Triller zwar überhaupt bey langen Noten, besonders aber am meisten vor Fermaten und Schlüssen vor. Ausserdem aber trift man ihn bey der Wiederholung der vorigen Note Fig. XXXVI. (a), im Gange (b), und nach einem Sprunge (c)

[Tab. IV.] Fig. XXXVI.



vor einer hinauf- und herunter gehenden Folge an. Bey langen Aushaltungen von einigen Tacten, welche man durchtrillert, kan der Triller, wenn er etwa matt werden wollte, aufs neue durch diese Art von Trillern einmahl angefrischt werden; jedoch muß dieses geschehen, ohne den geringsten Zeit-Raum leer zu lassen, folglich ist dieser Triller besonders den Fingern zu- [71] träglich, indem

er ihnen gleichsam neue Kräfte zu trillern giebt. Man kan durch diesen Triller gantz bequem gantze Octaven durchgehen, und die Finger-Setzung wird durch die Paar Nötgen, welche im Anfange angehänget werden, um ein vieles erleichtert; bey Fig. XXXVII.

[Tab. IV.] Fig. XXXVII.



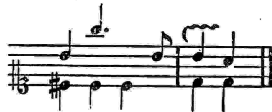
sehen wir die Art, wie man durch eine allmählige Geschwindigkeit oft in diesen Triller bey einer Cadentz zu gehen pflegt, bey Fig. XXXVIII.

[Tab. IV.] Fig. XXXVIII.



wie dieser Triller mit guter Würckung gebraucht wird, wenn die Modulation sich verändert, und bey Fig. XXXIX.

[Tab. IV.] Fig. XXXIX.



wie er auch in Einschnitten gebraucht wird.

26. §. Wenn in Sprüngen, welche auf einander folgen, Triller vorkommen Fig. XL,

[Tab. IV.] Fig. XL.



so findet der **ordentliche** allein statt, und derjenige würde unrecht thun, welcher um diesen Trillern eine besondere Schärfe zu geben, an diesem Orte entweder **einen Triller von unten** oder einen **von oben** machen wollte.

27. §. Dieser zuletzt genannte ist mit seinem rechten Zeichen und seiner Ausführung bey Fig. XLI. abgebildet.

[Tab. IV.] Fig. XLI.



Ausser dem Claviere pflegt er auch dann und wann so angedeutet zu werden, wie wir bey (*) sehen.

28. §. Da er unter allen Trillern die meisten Noten enthält, so erfordert er auch die längste Note; dahero würden sich die beyden schon angeführten Arten von Trillern bey der unter Fig. XLII.

[Tab. IV.] Fig. XLII.



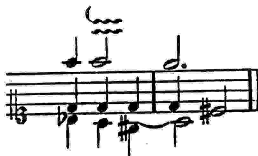
angeführten Cadentz besser schicken als dieser. Vor diesem wurde er öfter gebraucht, wie heute zu Tage; jetzo braucht man ihn hauptsächlich bey der wiederholten vorigen Note Fig. XLIII. (a) im herunter gehen (b), und im herunter springen um eine Tertzie (c).

[Tab. IV.] Fig. XLIII.



29. §. Da wir schon erwehnt haben, daß man überhaupt bey Anbringung der Manieren besonders acht haben müsse, daß man der Reinigkeit der Harmonie keinen Schaden thue: so würde man aus dieser Ursache bey dem Exempel unter Fig. XLIV.

[Tab. IV.] Fig. XLIV.



am [72] besten einen ordentlichen Triller, oder den von oben anbringen, weil der Triller von unten verbotene Quinten-Anschläge hervorbringet.

30. §. Der halbe oder Prall-Triller, welcher durch seine Schärfe und Kürtze sich von den übrigen Trillern unterscheidet, wird von den Clavier-Spielern der bey Fig. XLV.

[Tab. IV.] Fig. XLV.



befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch seine Ausnahme vorgestellt. Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf das zweyte g und letzte f angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen. Dieser grosse Bogen bedeutet also blos die nöthige Schleifung.

31. §. Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kömmt er niemahls bey gestossenen Noten vor. Er stellet in der Kürtze einen durch einen Vorschlag oder durch eine Haupt-Note an die folgende angeschlossenen Triller ohne Nachschlag vor.

32. §. Dieser Triller ist die unentbehrlichste und angenehmste, aber auch darbey die schwerste Manier. Er kommt entweder gar nicht zum Gehör, oder auf eine lahme und unausstehlige Weise, welche seinem natürlichen Wesen entgegen ist, wenn man ihn nicht vollkommen gut macht. Man kan ihn dahero seinen Schülern nicht wohl langsam weisen, wie die übrigen Manieren. Er muß recht prallen; der zuletzt angeschlagene oberste Ton von diesem Triller wird geschnellt; dieses Schnellen allein macht ihn würcklich, und geschiehet mit der im 7ten §. angeführten Art, und mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit, so, daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören. Hieraus entstehet eine gar besondere Schärfe, gegen welche auch der schärffste Triller von anderer Art in keinen Vergleich kommt. Dieser Tril- [73] ler kan dahero eben so wohl, wie die kurtzen Vorschläge über einer geschwinden Note vorkommen, welche dem ohngeacht nicht verhindern darf, daß dieser Triller deswegen doch so hurtig gemacht werden muß, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöhre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träfe auf einen Punct zur rechten Zeit ein. Dahero muß er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausschreiben wollte. Er macht den Vortrag besonders lebhaft und gläntzend. Man könnte allenfalls, wenn es seyn müste, eher eine andere Manier oder auch die übrigen Arten von Trillern missen, und den Vortrag so einrichten, daß man ihnen aus dem Wege gehen und andere leichtere Manieren an ihre Stelle setzen

könnte; nur ohne den Prall-Triller kan niemand zurechte kommen, und wenn alles übrige noch so gut ausgeführet worden wäre, so würde man dennoch bey dem Mangel an diesem Triller nicht zufrieden seyn können.

33. §. Weil er nicht anders als besonders geschickt und geschwind gemacht werden muß: so können ihn die Finger nur, welche vor den übrigen den besten Triller schlagen, am besten ausführen; folglich ist man oft schuldig, wie wir bey Fig. XLVI.

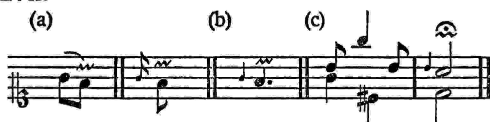
[Tab. IV.] Fig. XLVI.



sehen, Freyheiten wider die Finger-Setzung und ausserordentliche Hülfs-Mittel vorzunehmen, damit man in der Folge diesen Triller gut machen könne; doch muß dieses so geschickt geschehen, daß der Vortrag nicht darunter leidet.

34. §. Dieser Prall-Triller kan nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen, sie mag nun durch einen Vorschlag oder eine grosse Note entstehen Fig. XLVII. Man findet ihn über kurtzen Noten (a), oder solchen, welche durch einen Vorschlag kurtz werden (b). Deswegen wenn er auch über fermiren- [74] den Noten vorzukommen pflegt, so hält man den Vorschlag gantz lang, und schnappt hernach gantz kurtz mit diesem Triller ab, indem man den Finger von der Taste entfernet (c).

[Tab. IV.] Fig. XLVII.



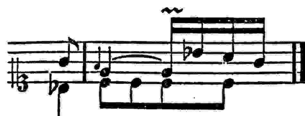
35. §. Man findet ihn oft ausser den Cadentzen und Fermaten, bey Passagien, wo drey oder auch mehrere Noten herunter steigen Fig. XLVIII.

[Tab. IV.] Fig. XLVIII.



und, weil er die Natur eines Trillers ohne Nachschlag hat, welcher sich herunter neiget, so ist er, wie dieser, in Fällen anzutreffen, wo auf lange Noten kurtze hinterher folgen, wie wir Tab. V. bey Fig. XLIX. sehen.

[Tab. V.] Fig. XLIX.



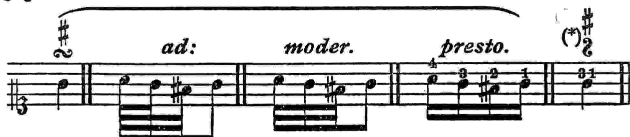
36. §. Bey Gelegenheit des Vortrags dieses Trillers mercken wir noch an, daß sich auf dem Forte piano, wenn diese Manier leise gemacht werden soll, eine bey nahe unübersteigliche Schwierigkeit findet. Man weiß, daß alles Schnellen durch einen gewissen Grad der Gewalt geschehen muß; diese Gewalt macht allezeit den Anschlag auf diesem Instrumente starck; unser Triller kan gantz und gar nicht ohne Schnellen hervor gebracht werden; also leidet ein Clavier-Spieler allezeit hierinnen, um so viel mehr, da dieser Triller gar sehr oft theils allein, theils in Gesellschaft des Doppel-Schlags nach einem Vorschlag, und folglich nach den Regeln des Vortrags aller Vorschläge, piano vorkömmt. Diese Unbequemlichkeit ereignet sich bey allem Schnellen, besonders aber hier bey der schärffsten Art von Schnellen. Ich zweifle, ob man auch durch die größte Uebung, die Stärcke des Anschlags bey diesem Triller auf benanntem Instrumente allezeit in seiner Gewalt wird haben können.

Vierte Abtheilung.

Von dem Doppelschlage.

1. §. Der **Doppelschlag** ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und gläntzend macht. Seine Andeutung und Ausübung finden wir Tab. V. Fig. L.

[Tab. V.] Fig. L.



abgebildet. Wir sehen hierbey die Nothwendigkeit, bey drauf folgenden Octaven oder anderen weiten Sprüngen diesen Doppelschlag mit vier Fingern zu machen. Man pflegt in diesem Falle zwey Ziffern neben einander über die Note zu setzen

2. §. Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführet wird, so habe ich die Geltung seiner Nötgen, welche er enthält, so wohl bey langsamer als auch geschwinder Zeit-Maaß entwerfen müssen. Er hat auch das bey (*) befindliche Zeichen. Ich habe dismahl das erstere erwählt, um aller sich etwa ereignenden Zweydeutigkeit wegen der Ziffern aus dem Wege zu gehen.

3. §. Diese Manier wird so wohl in langsamen als auch geschwinden Stücken, bey Schleifung so wohl als auch bey gestossenen Noten angebracht. Eine gantz kurtze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält und welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undeutlich werden kan.

4. §. Man findet den **Doppelschlag** theils **allein** über einer Note, theils in **Gesellschaft** des unter ihm befindlichen **Prall-Trillers**, theils, **nach einer oder zweyen kleinen dreymahl geschwäntzten Nötgen,** welche vor einer Note stehen und sich, wie wir in der Folge sehen werden, von den Vorschlägen unterscheiden. [76].

5. §. Der Doppelschlag allein kommt entweder gerade über einer Note oder nach selbiger etwas zur rechten Hand vor.

6. §. Im erstern Falle findet man ihn Fig. LI. bey gehenden Noten (a), bey springenden (b), bey Einschnitten (c), bey Cadentzen (d), bey Fermaten (e), ex abrubto so wohl bey dem Anfange (f) als in der Mitte (g), nach einem Vorschlage am Ende (h), über einer wiederholten Note (i), über der folgenden nach dieser wiederholten, wenn sie nicht aufs neue wiederholt wird, sie mag gehen (k) oder springen (l), ohne Vorschlag, mit solchem, über diesen (m), nach diesem u. s. w.

[Tab. V.] Fig. LI.



7. §. Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerwegens hin, und wird aus dieser Ursache oft gar sehr gemißbraucht, indem

viele glauben, die gantze Zierde und Annehmlichkeit des Clavier-Spielens bestehe darinnen, daß sie alle Augenblicke einen Doppelschlag anbringen. Es wird also nöthig seyn, dessen geschickte Anbringung näher zu untersuchen, weil ohngeachtet dieser Gutwilligkeit ein Haufen verführerischer Gelegenheiten vorkommen können, wo diese Manier nicht gut thut.

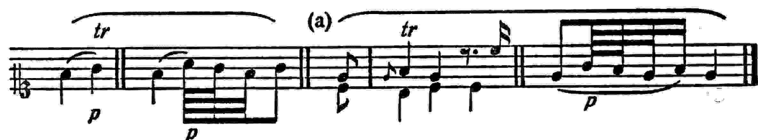
8. §. Da diese Manier in den mehresten Fällen gebraucht wird, um die Noten glänzend zu machen, so werden gemeiniglich die, so wegen des Affects unterhalten und simpel vorgetragen werden müssen, und wobey denen, so den wahren Vortrag und Druck nicht verstehen, die Zeit insgemein zu lang wird, dadurch verdorben. Ausserdem pflegt sich bey diesem Doppelschlag der Fehler einzuschleichen, welcher bey dem Gebrauch aller Manieren zu vermeiden ist, nehmlich der Ueberfluß.

9. §. Aus der Betrachtung, daß diese Manier in der Kürze die Stelle eines ordentlichen Trillers mit dem Nachschlage vertritt, kan man schon eine nähere Einsicht in den rechten Gebrauch dieses Doppelschlages kriegen. [77].

10. §. Da dieser Doppelschlag die allermeiste Zeit geschwinde gemacht und die oberste Note nach der schon angeführten Art geschnellt wird, so begehet man einen Fehler, wenn man bey einer langen Note statt des ordentlichen Trillers den Doppelschlag gebraucht, weil diese Note, welche durch den Triller ausgefüllt werden sollte, hierdurch zu lerr bleibt.

11. §. Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Ausnahme gedencken, welche sich ereignet, wenn man in langsamen Tempo wegen des Affects so wohl bey dem Schlusse Fig. LII.

[Tab. V.] Fig. LII.



als auch ausser dem nach einem Vorschlage von unten (a) statt des Trillers einen leisen Doppelschlag macht, indem man die letzte Note davon so lange unterhält, bis die folgende eintritt.

12. §. Aus der Aehnlichkeit dieses Doppelschlags mit einem Triller mit dem Nachschlage folgt, daß der erstere sich ebenfalls mehr nach hinauf als herunterwärts neiget. Man trillert also bey geschwinden Noten gantze Octaven und weiter bequem durch diese Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieser oft vorkommende Fall wird gemeiniglich ausser dem Claviere so angedeutet, wie wir bey Fig. LIII.

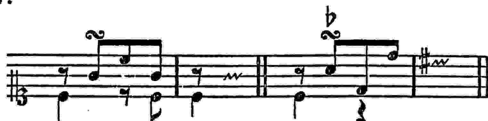
[Tab. V.] Fig. LIII.



sehen. Bey **geschwinden** herunter gehenden Noten hat also der Doppelschlag nicht statt.

13. §. Es fließt ferner aus dieser Aehnlichkeit, daß man unsere Manier ohne Bedencken über Noten, welche springen, anbringen könne Fig. LIV.

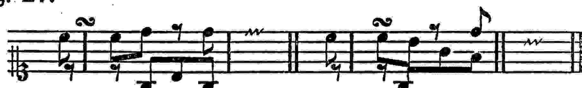
[Tab. V.] Fig. LIV.



Wir sehen hierbey hinauf- und herunterspringende Exempel.

14. §. Ohngeachtet der Doppelschlag gerne über einer wiederholten Note angebracht wird, so verträgt ihn in diesem Falle eine drauf folgende steigende Secunde dennoch eher als eine herunter gehende, indem der **Anschlag** bey diesem letztern Falle besser thut, Fig. LV. [78].

[Tab. V.] Fig. LV.



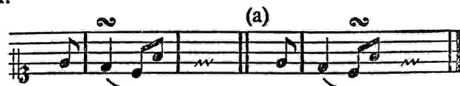
15. §. Ausserdem kommt der Doppelschlag oft nach langen Vorschlägen über etwas langen Noten vor, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (c) (e) (f) und (h) gesehen haben. Wir mercken hierbey an, daß der Doppelschlag über einem Vorschlage (denn die im vorigen §. angeführten wiederholten Noten sind fast allezeit Vorschläge) nicht leidet, daß die folgende Note einen Zierrath bekomme Fig. LVI; es sey denn dieser Vorschlag vor einer Fermate, wobey er auch wegen des darüber befindlichen Zeichens länger gehalten wird, als seine Geltung erfordert; die letzte Note von diesem Doppelschlage wird unterhalten, daß man also ohne Eckel gar wohl nach einem kleinen Zwischen-Raume in den darauf folgenden langen Mordenten hinein gehen kan (a).

[Tab. V.] Fig. LVI.



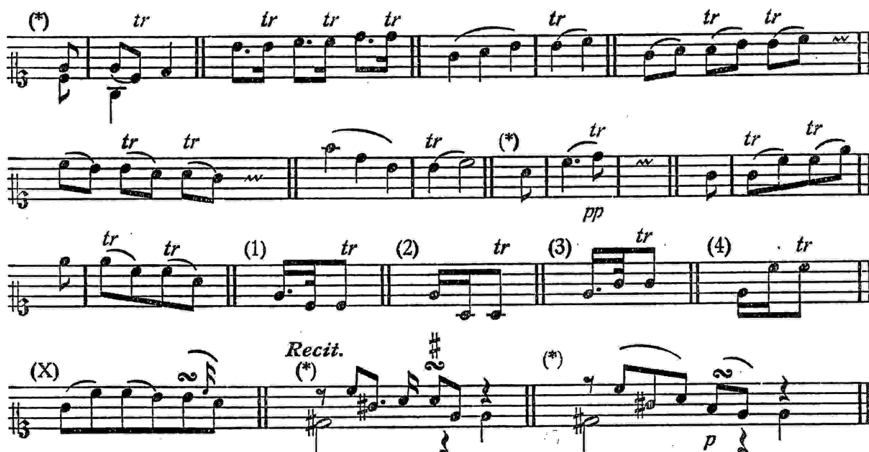
16. §. Vorschläge, welche die vorhergehende Note nicht wiederholen, leiden über sich keinen Doppelschlag Fig. LVII, ob er schon über der darauf folgenden Auflösung angebracht wird, (a).

[Tab. V.] Fig. LVII.



17. §. Da man ausser dem Claviere das Zeichen des Doppelschlags eben so wenig kennet, als nöthig diese Manier in der Musick ist: so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchmahl einen Triller vorstellen soll, an. Bey Fig. LVIII. finden sich ein Haufen Exempel, bey welchen allen der Doppelschlag besser und bequemer ist als der Triller. Die mit einem (*) bezeichneten enthalten den eigentlichen Sitz eines Doppelschlages, weil allda keine andere Manier statt hat. Die mit (1) (2) (3) und (4)

[Tab. V.] Fig. LVIII.



bezeichneten Figuren, wobey aber die letzte Note allezeit die wiederholte mittelste seyn muß, sind eben so gewiß ein Sitz eines Trillers, als eines Doppelschlags bey geschwindem Tempo. Bey dem Exempel (X) wird zuweilen in langsamer Zeit-Maaß nach dem Doppelschlage noch ein Vorschlag an dieselbe Note gehängt. [79].

18. §. Der Mangel an Kennzeichen der Manieren ausser unserm Instrumente nöthigt also die Componisten oft das Zeichen des tr. dahin zu setzen, wo

der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich oder wegen der Schleifung ungeschickt ist. Das letzte Exempel mit zweyerley Endigung, unter dem Titel: Recit, von denen bey der ersten die letzte Note von dem Doppelschlage nicht, wie gewöhnlich unterhalten wird, um das Sprechen nachzuahmen, erfordert über der vorletzten Note in beyden Fällen ausdrücklich einen Doppelschlag. Da man nun ohnmöglich das Zeichen des tr. hierbey setzen kan, so muß man, wenn man kein anders hat, diese Noten der Discretion der Spielenden überlassen.

19. §. Der Doppelschlag kommt zwar, wie wir Tab. V. Fig. LI. bey (e) gesehen haben, über einer Fermate vor, wo man durch einen Vorschlag von unten hinein gegangen ist, niemahls aber findet man ihn über einer Schluß-Note, wo vorher ein Vorschlag von unten gewesen ist, Fig. LIX.

[Tab. V.] Fig. LIX.



In beyden Fällen aber kan er vorkommen nach einem Vorschlage von oben (a) und Fig. LI. (h).

20. §. Ohngeachtet der Aehnlichkeit des Doppelschlages mit dem Triller unterscheidet sich doch der erstere von dem letztern durch zwey Stücke: erstlich dadurch, indem er seine letzten Noten nicht geschwinde mit der folgenden verbindet, weil die ersten geschwinder sind als die letzte, und also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß; zweytens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affect mit Fleiß matt gemacht wird, Fig. LX.

[Tab. V.] Fig. LX.



Dieser Ausdruck pflegt auch so angedeutet zu werden, wie wir bey (a) sehen. [80].

21. §. Der Doppelschlag allein kommt auch nach einer Note oder Vorschlag vor, und zwar erstlich, wenn solche etwas lang sind Fig. LXI. (a); zweytens, bey einer Bindung (b), und drittens, wenn Punckte nachfolgen, (c).

[Tab. V.] Fig. LXI.





22. §. Im ersten Falle geschiehet dieses bey allerley Bewegung, nur nicht wohl vor einer fallenden Secunde. Wenn man zuweilen bey einer Cadentz keinen Triller anbringen will, so macht man nach dem Vorschlage von unten, welcher in die Schluß-Note hinein gehet, einen Doppelschlag (*); es darf aber alsdenn über der letzten Note kein Mordent gemacht werden. Die Eintheilung des Doppelschlags ist bey allen Exempeln unter (a) dieselbe, welche zuletzt abgebildet ist.

23. §. Im zweyten Falle entstehet nach der bindenden Note ein Punckt und die letzte Note des Doppelschlags macht mit der gebundenen eine Note aus; ist die Zeit-Maaß aber hurtig, so fällt der Punckt weg; beyde Eintheilungen sind bey (b) deutlich angezeigt. Dieses Exempel kommt oft vor Cadentzen vor.

24. §. Im dritten Falle entstehen zwey Punckte, zwischen welchen der Doppelschlag gemacht wird (c). Die Eintheilung finden wir bey (2) in Noten ausgeschrieben und ist allezeit dieselbe. Dieser Fall kommt oft vor, wenn das Tempo so langsam ist, daß diese Art von Noten zu langweilig werden will, ingleichen bey Einschnitten (1), und vor den Cadentzen, wenn nach einer punctirten Note in demselben Tone ein Triller darauf folget (2). Bey heruntergehenden punctirten Noten von keiner besondern Länge, kommt diese Art den Doppelschlag anzubringen nicht vor. Das Exempel (3), wenn es soll durch diese Manier ausgefüllet werden, stellet einen eigentlichen Sitz des Doppelschlags vor, weil ein Triller statt dessen, so wohl über der ersten Note, als auch nach ihr, allezeit falsch ist. Wir sehen aus der Abbil- [81] dung dieses Exempels daß der Doppelschlug so wohl nach der ersten als über der zweyten Note (4) angebracht wird. Aus der dabey befindlichen Eintheilung kan man leicht urtheilen, daß zu diesem Falle ein langsames Tempo erfordert wird.

[Tab. V.] Fig. LXI.



25. §. Das Versetzungs-Zeichen bey dem Doppelschlage erkennet man, wie bey den Trillern, aus dem vorhergehenden, aus der Folge und aus der Modulation. Diese Manier leidet eben so wenig, wie die Triller, in sich eine überflüßige Secunde Tab. IV. Fig. XXX. (d).

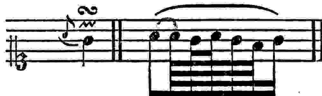
26. §. Das nöthige Schnellen bey dem Doppelschlage, wozu der kleine Finger nicht geschickt genung ist, erfordert zuweilen eine etwas weniges gespannte Applicatur Fig. LXII.

[Tab. V.] Fig. LXII.



27. §. Wenn bey dem Doppelschlage die zwey ersten Noten durch ein scharfes Schnellen in der größten Geschwindigkeit wiederholt werden, so ist er mit dem Prall-Triller verbunden. Man kan sich diese zusammen gesetzte Manier am deutlichsten vorstellen, wenn man sich einen Prall-Triller mit dem Nachschlage einbildet. Diese Manier giebt dem Clavier-Spielen zugleich eine besondere Anmuth und Glantz. Sie stellt in der Kürtze und in einer grössern Lebhaftigkeit einen angeschlossenen Triller mit dem Nachschlage vor. Man muß sie also mit diesem nicht verwechseln, indem sie sich so weit davon unterscheidet, als der Prall-Triller und der Doppelschlag von dem ordentlichen Triller. Diese Manier ist sonst noch nicht angemerckt worden. Wegen des langen Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bey dem Prall-Triller angeführt ist. Ich habe sie so bezeichnet, und sie sieht in der Ausführung so aus, wie beydes bey Fig. LXIII. abgebildet ist.

[Tab. V.] Fig. LXIII.



28. §. Dieser **prallende Doppelschlag** findet sich ohne und nach einem Vorschlage; niemahls aber kan er anders vor- [82] kommen, als der Prall-Triller, nehmlich nach einer fallenden Secunde, von welcher er gleichsam abgezogen wird Fig. LXIII. und LXIV.

[Tab. V.] Fig. LXIV.



Da diese zusammen gesetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie besteht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen

Note besser aus; folglich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein, Fig. LXV.

[Tab. V.] Fig. LXV.

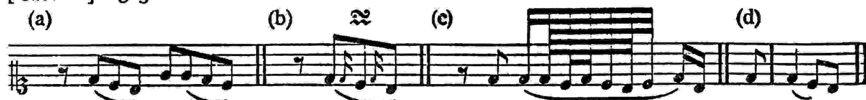


Hingegen thut der Prall-Triller allein, bey dem Exempel (*), in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeit-Maasse besser als zusammen gesetzt. Man kan überhaupt mercken, daß so wohl der einfache als prallende Doppelschlag an den Stellen selten gut thut, wo ein Triller ohne Nachschlag statt hat.

29. §. Wenn in langsamer Zeit-Maasse drey Noten herunter steigen so entsteht vor der mittelsten ein Vorschlag, worauf über solcher der prallende Doppelschlag eintritt, welchen ein abermahliger Vorschlag vor der letzten Note nachfolget. Dieser Fall ist bey Fig. LXVI. einfach (a), mit seinen Zierathen (b), und mit seiner Ausführung (c) abgebildet. Der erste Vorschlag ist etwas gewöhnliches bey langsamen Noten, indem er sie gut ausfüllt; ausserdem aber war er hier nöthig, um den prallenden Doppelschlag bequem und nicht eher anzubringen, als bis die Hälfte der Note, worüber er sich befindet, vorbey war, welche Hälfte er just ausfüllt. Der letzte Vorschlag dient nicht nur zur Verkürtzung der letzten langen Note, damit sie wegen ihrer Dauer ein Verhältniß mit der vorigen bekomme, sondern er ist auch nöthig wegen der Natur des Doppelschlages, welcher, wie der ihm ähnliche Triller mit dem Nachschlage, sich gerne in die Höhe neiget. Man darf diesen letzten Vorschlag nicht von seiner Note abreissen, (1) weil es ein Vorschlag und kein Nachschlag seyn soll, (2) weil nach der gegebenen Erklärung von den Doppel- [83] schlägen, die letzte Note derselben niemahls mit der folgenden sogleich verbunden werden darf, und allezeit ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben muß, damit widrigenfalls kein Triller mit der dritten verwerflichen nachschlagenden Note daraus entstehe; (3) um die proportionirte Geltung der letzten Note beyzubehalten. Wir sehen hier abermahl, was das Abreissen der Vorschläge von ihrer Note für Schaden thun kan. Dieses leichte zu verhüten, macht man den prallenden Doppelschlag nach der Regel so scharf als möglich, damit das c wie ein simples Sechzehntheil zu klingen scheine; hierdurch wird der folgende Vorschlag hinlänglich von dieser Manier abgesondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passagie ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nehmlich mit noch einmahl so geschwinden Noten ausgeschrieben würde; so beruht doch die gantze Kunst der geschickten Ausführung auf die Fertigkeit einen rechten scharfen Prall-Triller

zu machen, und die Ausnahme muß alsdenn gantz natürlich und leichte ausfallen. Bey (d) ist das Exempel etwas verändert, es behält aber dennoch dieselbe Ausführung bey den letzten zwey Noten.

[Tab. V.] Fig. LXVI.



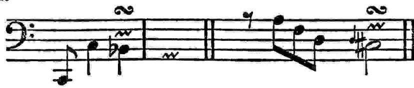
30. §. Da der Doppelschlag allein eben so wohl wie der Triller mit dem Nachschlage, wegen dieses letztern allezeit einen Finger zum Hinterhalt haben muß; da das Schnellen, welches hierbey so wohl als vornehmlich bey dem hinzu gesetzten Prall-Triller, nur mit einigen Fingern gut ausgeübet werden kan, so ereignet sich wegen der Finger-Setzung bey dieser zusammen verbundenen Manier oft eine der größten Schwierigkeiten, welchen abzuhelfen besondere Freyheiten vorgenommen werden müssen. Bey Fig. LXVII. findet man einige Fälle dieser Art. Bey dem Exempel (a) wird durch einen kleinen Ruck mit der Hand nach der [84] lincken Seite nach dem e mit dem zweyten Finger, der dritte aufs folgende d gesetzt, aber nicht über den zweyten geschlagen, wie die verwerflichen Applicaturen lehren. Das Exempel (b) erfordert wegen dieser zusammengesetzten Manier, daß man mit dem dritten Finger von dem halben Tone herunter gleite. Die leichteste Finger-Setzung also bey diesem prallenden Doppelschlage ist die bey (c) abgebildete. Dem ohngeacht thut man dennoch wohl, wenn man ihn fleißig mit allen Fingern übet, weil sie dadurch starck und fertig werden; überdem hängt es nicht allezeit von uns ab, welche Finger wir gerne zu dieser oder jener Manier nehmen.

[Tab. V.] Fig. LXVII.



31. §. Man bringt zwar nicht leichte im Basse Manieren an, wenn sie nicht ausdrücklich angedeutet sind; dennoch kan man zuweilen bey dergleichen Gelegenheiten, wie wir bey Fig. LXVIII. sehen, den prallenden Doppelschlag brauchen.

[Tab. V.] Fig. LXVIII.

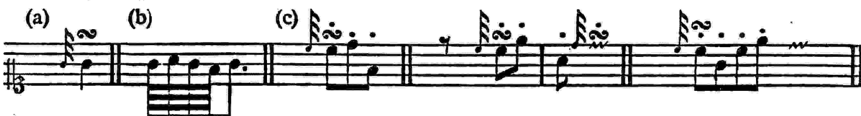


32. §. Der Prall-Triller und der mit ihm vereinte Doppelschlag, da sie auf einem übel zu rechte gemachten Flügel gar nicht ansprechen, sind eine sichere Probe von dessen gleicher Befiederung. Man muß dahero billig Mitleiden mit den Clavieristen haben, da man ihnen gemeiniglich durch schlecht im Stande seyende Instrumente diese nöthigsten und vornehmsten Zierrathen benimmt, welche alle Augenblicke vorkommen, und ohne welchen die meisten Stücke schlecht ausgeübet werden.

33. §. Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch eben dieselbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er stehet. Diese noch nicht anders wo bemerckte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreyfache Schwänzung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeit-Maasse unverändert, weil dieses Nötgen allezeit durch den geschwin- [85] desten Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlags verbunden wird. Auf diese Art entstehet eine neue Art vom prallenden Doppelschlage, welchen man zum Unterscheide wegen des nöthigen Schnellens gar wohl den **geschnellten Doppelschlag** nennen kan. Bey hurtigen Noten ist diese Manier bequemer als ein Triller, weil ich überhaupt glaube, daß der letztere am besten thut, wenn die Geltung der Note erlaubet, solchen wenigstens eine ziemliche Weile zu schlagen, indem man widrigenfalls eine andere Manier an diese Stelle setzen kan. Der Doppelschlag erhält durch dieses Nötgen eben den Glantz, welchen er durch den vereinbarten Prall-Triller erhält, nur bey gantz widrigen Fällen.

34. §. Denn, indem der prallende Doppelschlag allein nach einer fallenden Secunde und anders nicht gebraucht werden kan, wobey allezeit eine Schleifung ist: so sind just dieses Intervall in derselben Bewegung und die geschleiften Noten überhaupt die eintzigen möglichen Hindernisse, diesen geschnellten Doppelschlag anzubringen. Bey Fig. LXIX. finden wir sein Zeichen (a), seine Gestalt in der Ausführung (b), und einige Fälle wobey er statt hat (c).

[Tab. V.] Fig. LXIX.

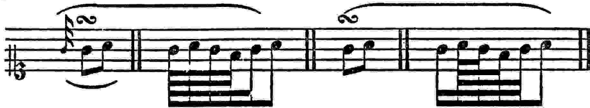


Er kommt also im Anfange und in der Mitten, vor einem Gange und Sprunge aber nicht über einer Schluß-Note vor, wenn sie auch kurtz abgefertiget werden sollte. Man kan hierbey mit anmercken, daß bey diesen Exempeln ausser dem Claviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelschlags zu stehen pflegt.

35. §. Diese Manier kan entweder gar nicht gemacht werden, oder sie wird wenigstens nicht leichte ihre nöthige Lebhaftigkeit erhalten, wenn sie bey einer Note vorkommt, welche mit dem Daumen, dem vierten oder kleinen Finger gegriffen werden soll. Die übrigen Finger sind hierzu geschickter. [86].

36. §. Man verwirre diese unsere Manier ja nicht mit dem einfachen Doppelschlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie sind gar sehr unterschieden, indem der letzte eine gantze Weile nach der Note eintritt und bey geschleiften und ausgehaltenen Noten zu finden ist. Die Figuren beyder Manieren beysammen sehen wir unter Fig. LXX, um ihren Unterschied deutlich zu erkennen.

[Tab. V.] Fig. LXX.



37. §. Endlich kömmt der Doppelschlag auch nach zwey kleinen Zweyunddreißigtheilen vor der Note, worüber er stehet, vor. Diese Nötgen werden so geschwind als möglich an den Doppelschlag gehängt und mit ihm verbunden. Die dreyfache Schwäntzung bleibt ebenfalls allezeit unverändert. Diese noch zeithero von niemanden angemerckte Manier stellt in der Kürtze einen **Triller von unten** vor, und wird also auch an dessen Stelle über einer kurtzen Note gebraucht. Man kan diese Manier den **Doppelschlag von unten** nennen. Sein Zeichen und seine Ausführung ist bey Fig. LXXI. abgebildet.

[Tab. V.] Fig. LXXI.





Fünfte Abtheilung.

Von dem Mordenten.

1. §. Der **Mordent** ist eine nöthige Manier, welche die Noten zusammen hängt, ausfüllet und ihnen einen Glantz giebt. Er ist bald **lang** bald **kurz**. Sein Zeichen im erstern Falle ist Tab. V. bey Fig. LXXII. nebst der Ausführung abgebildet; jenes wird niemahls verlängert, dieses aber wohl, wenn es nöthig ist (a). Der kurtze Mordent nebst seiner Würckung ist bey (b) zu sehen.

[Tab. V.] Fig. LXXII.



2. §. Ohngeachtet man gemeiniglich einen langen Mordenten nur allein über lange Noten, und einen kurtzen über kurtze Noten abzubilden pflegt; so findet sich dennoch jener oft über Viertheilen und Achttheilen, nachdem die Zeit-Maasse ist, und dieser über Noten von allerley Geltung und Länge.

3. §. Man hat noch eine besondere Art, den Mordenten, wenn er gantz kurtz seyn soll, zu machen (c).

[Tab. V.] Fig. LXXIII.



Von diesen beyden zugleich angeschlagenen Noten wird allein die oberste gehalten, die unterste hebt man gleich wieder auf. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerfen, so lange als man ihn seltner als die andern Mordenten anbringt. Er kommt blos ex abrupto, d. i. ohne Verbindung vor.

4. §. Diese Manier liebt hinaufgehende oder springende Noten vorzüglich; bey herunter springenden kommt sie nicht so oft, bey fallenden Secunden gar nicht vor. Sie läßt sich im Anfange, in der Mitte, und am Ende eines Stückes finden.

5. §. Sie hängt die **geschleiften Noten**, sie mögen gehen oder springen, ohne und mit einem Vorschlage zusammen Fig. LXXIII. Dieses Verbinden

geschiehet am öftersten bey einer steigenden Secunde; dann und wann auch ausserdem durch Vorschläge (*). Wenn der Mordent über einem Vorschlage von unten, vor einem Sprunge sich finden läßt (a),

[Tab. V.] Fig. LXXIII.



so muß die Haupt-Note lang seyn, damit sie so viel als nöthig ist von ihrer Geltung verliehren könne, um diesem Vorschlage durch einen langen Mordenten einen Nachdruck zu geben. In diesem Falle verbindet und füllet diese Manier zugleich. Bey den Recitativen pflegt dieser Fall zuweilen vorzukommen.

6. §. Der Mordent nach einem Vorschlage wird nach der Regel des Vortrags der Vorschläge leise gemacht. [88].

7. §. Der Mordent wird bey auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht; also trift man ihn, wie wir bey Fig. LXXIV. sehen, über bindenden (a), punctirten (b), und rückenden Noten an; diese letzten mögen auf einem Tone oft hinter einander (c), oder bey Abwechselung der Intervallen rücken (d). Bey dieser letztern Art von Noten läßt sich der Mordent am besten über der einmahligen Wiederholung des vorigen Tones anbringen (e).

[Tab. V.] Fig. LXXIV.



In diesen Rückungen füllt der Mordent nicht allein, sondern er macht zugleich die Noten glänzend.

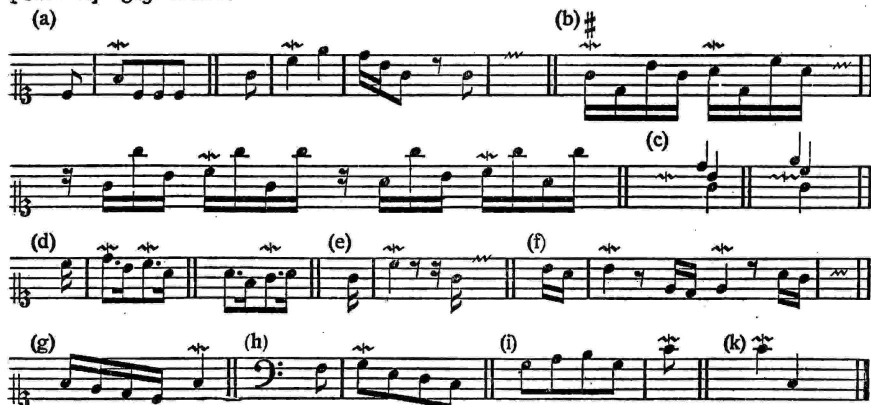
8. §. Bey den Exempeln mit (a) und (b) kan man anmercken, daß man, wenn ja die Zeit-Maaß so langsam wäre, daß auch ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wolte, diese lange Noten dadurch verkürzet, indem man sie noch einmahl anschlägt, und ohngefehr so vorträgt, wie wir in der Abbildung unter eben den Buchstaben sehen. Diese Freyheit muß man nicht

anders als aus Noth und Vorsicht brauchen. Man muß den Absichten des Verfassers eines Stückes dadurch nicht Tort thun. Man wird diesem Fehler dadurch leicht entgehen können, wenn man durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note gewahr wird, daß unser Instrument den Ton länger aushält, als viele glauben mögen. Man muß also bey Gelegenheit des langen Mordenten weder die Schönheit des Nachklangs verhindern, und denselben, so wie die übrigen, weder über jeder etwas langen Note anbringen, noch zu lange aushalten. Bey allen Ausfüllungen durch Mordenten muß allezeit noch ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben und der am besten angebrachte Mordent wird eckelhaft, wenn er sich wie der Triller, in einer geschwinden Verbindung an die folgende Note anschließt.

9. §. Der Mordent über springenden und abgestossenen Noten giebt ihnen einen Glantz. Es wird hierzu meistentheils der [89] kurtze gebraucht. Man findet ihn über Noten, welche man in Ansehung der Harmonie anschlagende zu nennen pflegt, und welche daher oft von besonderm Gewichte sind, Fig. LXXV. (a); bey gewissen Brechungen (b), und bey vollstimmigen Griffen in der Mitte (c), allwo bey einer etwas langen Note auch der lange Mordent statt haben kan; diese Manier kommt ebenfalls vor bey abgestossenen punctirten Noten, wo die Puncte nicht gehalten werden (d), und wo Pausen darauf folgen (e). Wenn nach einigen kurtzen Noten, welche theils um eine Secunde steigen (f), theils springen (g) eine längere nachfolget: so wird er bey dieser letztern angebracht.

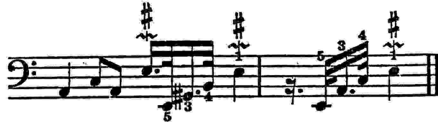
10. §. Unter allen Manieren, kommt der Mordent im Basse, ohne daß man ihn andeutet, am öftersten vor, und zwar über Noten, welche in die Höhe gehen (h), oder springen (i), bey und ausser Cadentzen, besonders wenn der Baß nachhero eine Octave herunter springt (k).

[Tab. V.] Fig. LXXV.



11. §. Wegen der Versetzungs-Zeichen richtet sich diese Manier, wie die Triller nach den Umständen. Oft kriegt der unterste Ton dieser Manier, wegen der Schärfe, ein Versetzungs-Zeichen Tab. VI. Fig. LXXVI.

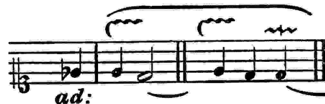
[Tab. VI.] Fig. LXXVI.



12. §. Damit man nach einer kurtzen Note die nöthigen Finger zum Mordenten gleich und frey habe, so nimmt man zuweilen eine besondere Finger-Setzung vor Fig. LXXVI. Diese Applicatur erfordert ein mäßiges Tempo und rechtfertiget sich aus der kurtzen Abfertigung der punctirten Noten, vermöge welcher nach eingesetztem vierten Finger der Daumen und der zweyte Finger zur Ausübung des Mordenten gleich bereit da seyn müssen. Man hat bey der langen Note mit dem dritten Finger Zeit genug, die Hand um ein weniges nach der rechten Seite zu rücken. Wenn diese Passagie ohne Puncte oder in geschwinder Zeit-Maasse vorkommt, alsdenn bleibt man bey der gewöhnlichen Ordnung der Finger. [90]

13. §. Da wir gesehen haben, daß der Mordent, zumahl wenn er lang ist, bey lang auszuhaltenden Noten zur Ausfüllung gebraucht wird, so kan er auch nach einem Triller in diesem Falle vorkommen; man muß ihn aber durch die Theilung der langen Note von dem Triller absondern. Ausser dieser Vorsicht würde es unrecht seyn, unmittelbar nach dem Triller den Mordenten anzubringen, weil man niemahls die Manieren hinter einander häufen soll. Nach der bey Fig. LXXVII.

[Tab. VI.] Fig. LXXVII.



abgebildeten Ausführung eines Exempels ist also beyden Anmerckungen ihr Recht wiederfahren. Die Währung des Mordenten richtet sich nach dem Tempo, welches allerdings nicht geschwinde seyn darf, weil man sonst dieses Hülfs-Mittel nicht nöthig hat.

14. §. Bey dieser Gelegenheit kan man anmercken, daß der Mordent und der Prall-Triller zwey entgegengesetzte Manieren sind. Der letzte kan nur auf eine Art, nehmlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niemahls ein Mordent statt hat. Das eintzige haben sie mit einander gemein

daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im hinaufsteigen, und der Prall-Triller im heruntergehen. Bey Fig. LXXVIII. sehen wir diesen Fall deutlich vorgestellt.

[Tab. VI.] Fig. LXXVIII.



15. §. Bey Gelegenheit des Mordenten muß ich einer willkührlichen Manier Erwehnung thun, welche wir zuweilen in langsamen Stücken im Anfange, und vor Fermaten oder Pausen, besonders von den Sängern hören. Die simpeln Noten, wo diese Manier statt hat, sammt ihrer Ausführung finden wir unter Fig. LXXIX.

[Tab. VI.] Fig. LXXIX.



Da diese letztere den Noten eines Mordenten vollkommen ähnlich ist, und der Fall, wo man sie trift, einen Mordenten leidet, nur daß er nach dem gewöhnlichen Vortrage zu bald vorbey gehen dürfte, so kan man diese Manier für einen langsamen Mordenten ansehen, welcher ausser diesem Falle verwerflich ist. [91].

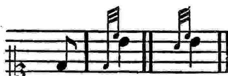
Sechste Abtheilung.

Von dem Anschlage.

1. §. Wenn man statt einen Ton simpel anzugeben, die vorige Note noch einmahl wiederhohlet, und alsdenn mit einer Secunde von oben in die folgende herunter geht; oder wenn man statt diese vorhergehende Note zu wiederholen, die Untersecunde von der folgenden zuerst anschläget, und darauf mit der Secunde von oben in dieselbe geht: so nennet man dieses den **Anschlag**.

2. §. Wir werden diese Manier aus der Tab. VI. Fig. LXXX.

[Tab. VI.] Fig. LXXX.



befindlichen Abbildung deutlicher kennen lernen, vermöge welcher wir sehen, daß sie auf **zweyerley Art** vorkommt.

3. §. Der Vortrag von diesen Nötgen ist im erstern Falle nicht so hurtig als im zweyten, allezeit aber werden sie schwächer als die Haupt-Note gespielt Fig. LXXXI.

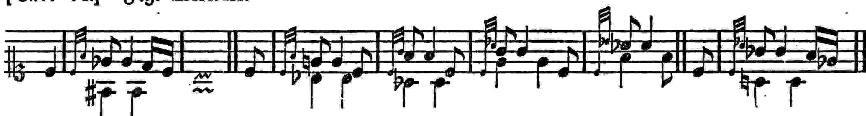
[Tab. VI.] Fig. LXXXI.



Der Gesang wird durch diese Manier gefällig, indem die Noten theils gut zusammen gehängt, theils auch einigermaassen ausgefüllt werden.

4. §. Bey der letzten Art findet oft ein Punckt zwischen den beyden kleinen Nötgen statt, die erstere hingegen leidet keine Veränderung, sie wird nur bey gemäßigter Zeit-Maaße gebraucht, wenn die folgende Note in die Höhe springt. Bey Fig. LXXXII. finden wir einige Fälle abgebildet.

[Tab. VI.] Fig. LXXXII.



5. §. Der Anschlag, wenn durch die kleinen Nötgen die Secunde darüber oder darunter von der folgenden Note vorhero zum Gehör kommt, kan wegen der Geschwindigkeit dieser Nötgen auch in geschwinderer Zeit-Maasse gebraucht werden. Bey Fig. LXXXIII.

[Tab. VI.] Fig. LXXXIII.

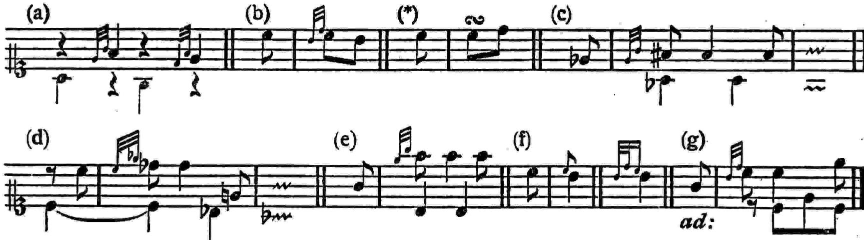


befindet sich ein Exempel, welches uns den eigentli- [92] chen Sitz dieses Anschlages zeiget, indem keine andere Manier statt dessen geschicklich angebracht werden kan. Dieses Exempel mit derselben Ausführung gilt nur so lange, als man es nicht langsamer als Andante spielt, ob es wohl in der Hurtigkeit zunehmen kan.

6. §. Ausser diesem Falle kan **der Anschlag mit dem Tertien-Sprunge** bey allen unter Fig. LXXXII. befindlichen Exempeln ebenfalls statt haben. Man findet ihn auch bey eintzeln Noten zwischen Pausen Fig. LXXXIV. (a), und

bey der Wiederholung eines Tones vor einer fallenden Secunde (b). Bey dieser Wiederholung vor dem herunter steigenden Intervall ist er natürlicher als der Doppelschlag, so wie dieser besser thut vor einer steigenden Secunde (*). Hiernächst kan der Anschlag in langsamen Tempo auch sehr wohl gebraucht werden, indem er das Dissonirende der überflüßigen Secunde besser vermindert als der Doppelschlag (c). Man braucht ihn ferner vor einer steigenden Secunde (d) und Septime (e), ingleichen vor einem Vorschlage vor einer fallenden Secunde (f). Man mercke überhaupt, daß der Anschlag besser thut, wenn nachhero die Melodie fällt, als wenn sie steigt; blos die Wiederholung einer mit dem Anschlage verzierten Note und ein langsames Tempo können hierinnen eine Ausnahme machen (g).

[Tab. VI.] Fig. LXXXIV.



7. §. Der **Anschlag mit dem Punckte** wird entweder durch einen Vorschlag von unten, oder durch die bey Fig. LXXXV. befindliche Vorstellung angedeutet. Er wird auf verschiedene Arten in den Tact eingetheilet. In den Probe-Stücken habe ich dieses allezeit deutlich ausgedruckt. Der folgenden Note wird so viel von ihrer Geltung abgezogen, als dieser Anschlag beträgt.

8. §. Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemahls vor. Er wird mit Nutzen bey affectuösen Stellen gebraucht. [93] Sein Sitz ist theils bey einer wiederholten (a), theils bey einer um eine Secunde gestiegenen Note (b), welche in beyden Fällen hernach entweder durch einen Vorschlag (b), oder ohne denselben (a) herunter steigen muß. Das Exempel (a) ist oft im Adagio ein Einschnitt. Das Tab. IV. Fig. XI. mit einem (*) bezeichnete Exempel verträgt wegen der langen Note f diesen Anschlag eher als einen blossen Vorschlag. Die Ausführung hiervon sehen wir Tab. VI. Fig. LXXXV. (c).

[Tab. VI.] Fig. LXXXV.



9. §. Man kan wegen des Anbringens dieser Manier nicht leicht fehlen, so bald man ihren Ursprung erweget. Wenn eine Note durch einen **veränderlichen Vorschlag von unten** um eine Secunde hinauf gehet, Fig. LXXXVI. (a), und, ehe die folgende Note angeschlagen wird, ein neuer **kurtzer Vorschlag von oben** dazu kommt (b), so entstehet zwischen diesen zwey Vorschlägen ein Punckt und folglich unsere Manier (c).

[Tab. VI.] Fig. LXXXVI.



Nur ist die Nothwendigkeit darbey, daß nachher eine oder mehrere Noten herunter steigen müssen.

10. §. Bey dem Vortrage dieses Anschlags ist zu mercken, daß die erste kleine Note vor dem Punckte jederzeit starck und die andere mit der Haupt-Note schwach angeschlagen werden. Die letzte kleine Note wird so kurtz als möglich an die Haupt-Note gehängt und alle drey werden geschleift.

11. §. Bey Fig. LXXXVII.

[Tab. VI.] Fig. LXXXVII.



sehen wir noch mehrere Exempel mit ihrer Ausführung. Bey der Andeutung dieser Manier habe ich mit Fleiß die Art, um sie kennen zu lernen, beybehalten, vermöge welcher man diese Manier durch einen blossen Vorschlag nicht deutlich genug andeutet. Je mehr Affect der Gedancke enthält und je langsamer das Tempo ist, desto länger hält man den Punckt, wie wir unter dieser Figur bey NB. sehen. [94].

Siebente Abtheilung.

Von den Schleifern.

1. §. Die **Schleifer** kommen **ohne** und **mit einem Puncte** vor. Ihr Vortrag liegt im Worte angedeutet. Sie machen die Gedancken fliessend.

2. §. **Die Schleifer ohne Puncte** bestehen theils aus **zweyen**, theils aus **dreyen Nötgen**, welche man vor der Haupt-Note anschläget.

3. §. **Die erstern** werden durch zwey kleine Zweyunddreißigtheile angedeutet Tab. VI. Fig. LXXXVIII. Bey dem Allabreve-Tackte können es auch Sechzehntheile seyn (*). Man findet diese Manier bisweilen so bezeichnet wie wir bey (a) sehen. Oft wird sie auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben (b).

[Tab. VI.] Fig. LXXXVIII.



4. §. Die Schleifer von zweyen Nötgen unterscheiden sich noch von denen mit dreyen Nötgen auf zweyerley Art; (1) kommen jene allezeit vor einem Sprunge vor, allwo sie die Intervallen darzwischen ausfüllen Fig. LXXXVIII, diese hingegen, wie wir bald sehen werden, kommen auch ausser diesen vor; (2) werden jene allezeit geschwinde gespielt (b), diese aber nicht.

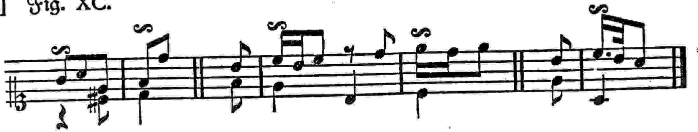
5. §. Bey Fig. LXXXIX. (a) sehen wir die Ausführung dieses **Schleifers von dreyen Nötgen.** Die Geschwindigkeit dieser Manier wird von dem Inhalte eines Stückes und dessen Zeit-Maasse bestimmt. Da man von diesem Schleifer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlage in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist; so habe ich ihn viel bequemer durch das bey (b) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich statt dessen drey kleine Nötgen hätte setzen [95] wollen, wie man zuweilen antrift (c). Das Auge kan unsere Bezeichnungs-Art leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beysammen.

[Tab. VI.] Fig. LXXXIX.



6. §. Diese Manier, liebt das sehr geschwinde und das sehr langsame, das gleichgültige, und das alleraffectuöseste, und wird also auf zweyerley sehr verschiedene Art gebraucht. (1) Bey geschwinden Sachen zur Ausfüllung und zum Schimmer; hier stellt sie bequem einen **Triller von unten** ohne Nachschlag vor, wenn die Kürze der Note zu diesem Triller nicht hinreichen will Fig. XC, und wird allezeit geschwinde gemacht. Die folgenden Noten können gehen oder springen.

[Tab. VI.] Fig. XC.



7. §. Im andern Falle wird dieser Schleifer als eine traurige Manier, bey matten Stellen, besonders im Adagio, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdenn matt und piano gespielt, und mit vielem Affecte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen. Sein gewöhnlichster Sitz ist auf der wiederholten Note Fig. XCI. (a). Ausserdem kommt er auch im hinaufgehen und springen vor (b). Man siehet hieraus, daß dieser Schleifer alsdenn **ein langsam ausgefüllter Anschlag mit dem Tertien-Sprunge** ist. Man kann durch ihn eine Haltung ebenfalls mit Affecte ausfüllen (c).

[Tab. V.] Fig. XCI.



8. §. Weil die Dissonantzien geschickter sind, Leidenschaften zu erregen als die Consonantzen, so trift man diese Manier auch am öftersten über jenen an, und zwar bey einer langsamen Note, welche mit Fleiß entweder nicht völlig, oder wenigstens schleppend ausgefüllt wird. Sie wird mit eben diesen Umständen auch im Allegro gebraucht, wenn zumahl eine Versetzung der harten Ton-Art in die weiche vorkommt. Die kleine mangelhafte Septime, die überflüßige Sexte wenn sie die Quinte bey sich hat, ingleichen die Sexte mit der übermäßigen Quarte und kleinen Tertie und der- [96] gleichen harmonische Zusammenklänge mehr, leiden diesen Schleifer besonders. Da die Folge bey allen Manieren hauptsächlich aus dem Basse zugleich mit erkannt wird, so kan man leicht urtheilen, daß diese Manier sich herunter neiget.

9. §. Wir lernen bey Gelegenheit dieses Schleifers zweyerley: (1) daß man bey gewissen Gedancken mehr auf einen ungekünstelten matten Ausdruck, als auf die Ausfüllung sehen müsse, und daß man also bey langsamen Noten nicht eben allezeit verbunden sey, Manieren von vielen Noten zu wählen, indem man sonst statt dieses Schleifers den **Doppelschlag von unten** brauchen könnte, welcher einige Aehnlichkeit in Noten mit ihm hat, (2) Daß man im Gegentheil auch nicht allezeit das affectuöse einer Manier aus der Wenigkeit ihrer Noten erkennen müsse, weil sonst folgen würde, daß ein Anschlag, welcher nur aus zweyen Noten bestehet, mehr Affect enthielt, als unser Schleifer, oder, welches einerley ist, wenn dieser Anschlag ausgefüllet wird.

10. §. So bequem dieser aus dreyen Nötgen bestehende Schleifer eine Traurigkeit erwecken kan, so viel Gefälligkeit erregt **der Schleifer aus zweyen Nötgen mit einem** darzwischen stehenden **Puncte.**

11. §. Bey Fig. XCII.

[Tab. VI.] Fig. XCII.



sehen wir ihn angedeutet. Seine Eintheilung ist so verschieden als bey keiner andern Manier. Sie wird ebenfalls durch den Affect bestimmt. Ich habe deswegen in den Probe-Stücken bey dieser Manier eben so wohl, als bey dem Anschlage mit dem Puncte, die Andeutung, auch zuweilen die Ausführung so deutlich, als es nur möglich gewesen ist, ausgedrückt.

12. §. Bey Fig. XCIII.

[Tab. VI.] Fig. XCIII.





finden wir unterschiedene Exempel mit ihrer verschiedenen Ausführung. Wir sehen bey (*) daß diese Eintheilung wegen des Basses besser ist als die drauf- [97] folgende. Ueberhaupt können die meisten von diesen Exempeln einen eigentlichen Sitz von dieser Manier vorstellen, indem man bey Anschauung der simpeln Noten bald aus der Härte der anschlagenden Dissonantz, bald aus dem Leeren der Octaven leicht mercken kan, daß dahin etwas gehöre. Es kan aber keine andere Manier alsdenn wohl angebracht werden als diese. Die folgende Noten nach dieser Manier pflegen gemeiniglich herunter zu gehen, ob wir schon aus dem Exempel (x) sehen, daß der Gesang in demselben Tone bisweilen auch fortfahren kan.

13. §. Das übrige zum Vortrage dieser Manier ist bey Fig. XCIII unter (1) und (2) abgebildet. Wir finden allda, daß die Note mit dem Puncte starck, die darauf folgende hingegen sammt der Haupt-Note schwach gespielt wird. Der Punct über dem kleinen Bogen (1) bedeutet, daß über dieser Note der Finger eher aufgehoben werden muß als die Geltung dauret, folglich wird wie bey (2) zu sehen ist, aus dem Puncte nach der Haupt-Note eine Pause.

Achte Abtheilung.

Von dem Schneller.

1. §. Den kurtzen Mordent in der Gegen-Bewegung, dessen höchsten Ton man schnellt, und die übrigen beyden mit dem steifen Finger vorträget, habe ich jederzeit, ohne Veränderung, so angedeutet, wie wir Tab. VI. unter Fig. XCIV. sehen. Wegen dieses Schnellens kan man diese noch sonsten nicht bemerckte Manier gar wohl den Schneller nennen. [98].

[Tab. VI.] Fig. XCIV.

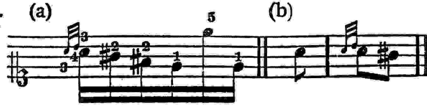


2. §. Dieser Schneller wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemahls anders als bey gestossenen und geschwinden Noten vor, welchen er einen Glantz giebt, und wo er just zur Ausfüllung zureicht.

3. §. Er thut in der Geschwindigkeit die Würckung eines Trillers ohne Nachschlag, und gleichwie der letztere mit dem Nachschlage eine steigende Folge liebt, so mag der Schneller gerne herunter gehende Noten nach sich haben, ohne Zweifel, weil sein letztes kleines Nötgen und die Haupt-Note zusammen genommen einen Nachschlag von dem Triller in der Gegen-Bewegung vorstellen. Dem ohngeachtet unterscheidet er sich von den Trillern dadurch, daß er niemahls angeschlossen und bey Schleifungen vorkommen kan.

4. §. Er muß sehr geschickt ausgeübt werden, weil er sich sonst nicht gut ausnimmt. Es können ihn daher blos die stärckesten und fertigsten Finger bewerckstelligen, und man muß aus Noth oft mit einem Finger fortgehen, welches dem Stossen, so ihm natürlich ist, keinen Schaden thut, Fig. XCV. (a). Man kan diese Manier besonders auch bey den Einschnitten brauchen (b).

[Tab. VI.] Fig. XCV.



Neunte Abtheilung.

Von den Verzierungen der Fermaten.

1. §. So wenig meine Absicht gewesen ist, mich mit weitläuftigern Manieren als die bishero angeführten sind, abzugeben; so nöthig finde ich doch etwas weniges bey Gelegenheit der Fermaten davon anzuführen. [99].

2. §. Man braucht diese letztern oft mit guter Würckung; sie erwecken eine besondere Aufmercksamkeit. Man deutet sie durch das gewöhnliche Zeichen eines Bogens mit einem Puncte darunter an, und hält so lange dabey stille, als es ohngefehr der Inhalt des Stückes erfordert.

3. §. Zuweilen fermirt man aus Affect, ohne daß etwas angedeutet ist. Ausserdem aber kommen diese Fermaten auf dreyerley Art vor. Man hält entweder über der vorletzten Note, oder über der letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause stille. Es sollte dieses Zeichen von Rechtswegen allezeit an dem Orte, wo man anfängt zu fermiren und allenfalls noch einmahl, bey dem Ende der Fermate, angedeutet seyn*).

4. §. Die Fermaten über Pausen kommen mehrentheils im Allegro vor, und werden gantz simple vorgetragen. Die andern zwey Arten findet man gemeiniglich in langsamen und affecktuösen Stücken, und müssen verzieret werden, oder man fällt in den Fehler der Einfalt. Es können also allenfalls bey den übrigen Stellen eines Stückes eher weitläuftigere Manieren gemisset werden als hier.

---

*) [Dan. Gottl. Türks Klavierschule, Leipzig 1789, neue Aufl. 1802, Auszug Halle Leipzig 1792 und 1805 macht auch noch auf die verzierten Fermaten in Rondos aufmerksam. „Man leitet nämlich nach dem mit 𝄐 bezeichneten Ende eines Hauptabschnittes, vermittelst eines kurzen, und dem Charakter des Ganzen entsprechenden Überganges wieder in den Hauptsatz, und zwar vorzüglich in den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme ein . . Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer Fermate auch noch einen Übergang anzubringen".]

5. §. Ich habe zu dem Ende bey Fig. XCVI.

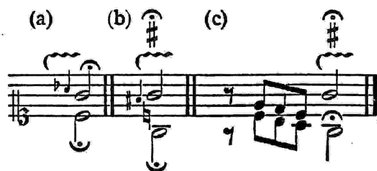
[Tab. VI.] Fig. XCVI.

einige Exempel von Fermaten beyderley Art mit ihren Zierrathen beygefügt. Diese Exempel erfordern eine langsame oder wenigstens gemäßigte Zeit-Maaß. Da diese Verzierungen allezeit ein Verhältniß mit dem Affecte des Stückes haben müssen, so kan man sie mit Nutzen brauchen, wenn man auf diesen Affect genaue Achtung giebt. Aus der Bezieferung des Basses lassen sich die übrigen ähnlichen Fälle dieser Fermaten leicht entdecken. [100].

*) [Aus drucktechnischen Gründen wurde hier wie im folgenden statt der die Erhöhung um einen Halbton anzeigenden durchstrichenen Ziffer Sechs des Originals die Schreibart ♯6 gewählt. Der Herausgeber.]

6. §. Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläuftige Manieren hierbey anzubringen, der kan sich zur Noth dadurch helfen, daß er über einem vorkommenden Vorschlage von oben vor der letzten Note im Discante einen langen Triller von unten anbringet Fig. XCVII. (a)*). Findet sich aber in diesem Falle ein Vorschlag von unten, so trägt man ihn simpel vor und macht über der Haupt-Note den erwehnten langen Triller (b). Bey Fermaten ohne Vorschlag hat dieser Triller über der letzten Note im Discante ebenfalls statt (c). [101].

[Tab. VI.] Fig. XCVII.



Drittes Hauptstück.

Vom Vortrage.

1. §. Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärcke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestünde. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Laufe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Stegereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greifen, Läufer und Kreuzsprünge von allerley Arten machen können, und was

*) [Türk a. a. O. empfiehlt sich statt des Trillers auch einen Triller oder Mordenten und rät, in „Tonstücken von wehmütigem ꝛc. Charakter, die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen nicht zum Ganzen passenden, scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren". Die Dauer der Fermaten richtet sich nach dem herrschenden Affekt des betr. Stückes. Auch J. P. Milchmeyer (a. a. O.) rät zur Mäßigung in der Anwendung verzierter Kadenzen. Welchen Umfang sie am Ende des 18. Jhs. erreichte, bezeugen seine Worte (S. 44): „Zum Glück für den Anfänger und für die Lehrer selbst, welche Kadenzen aufschreiben mußten, nahet die Kadenzenraserei ihrem Ende." Milchmeyer hat 10 Min. lange Kadenzen öffentlich spielen hören und scheidet zwischen einfachen Fermaten, zwischen durch einen willkürlichen musikalischen Gedanken zu den folgenden übergehenden Kapricen und vollen, regelrechten Kadenzen.]

dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn. Die Erfahrung lehret es mehr als zu oft, wie die Treffer und geschwinden Spieler von Profeßion nichts weniger als diese Eigenschaften besitzen, wie sie zwar durch die Finger das Gesicht in Verwunderung setzen, der empfindlichen Seele eines Zuhörers aber gar nichts zu thun geben. Sie überraschen das Ohr, ohne es zu vergnügen, und betäuben den Verstand, ohne ihm genug zu thun. Ich spreche hiemit dem Spielen aus dem Stegereif nicht sein gebührendes Lob ab. Es ist rühmlich, eine Fertigkeit darinnen zu haben, und ich rathe es selbst einem jeden aufs beste an. Es darf aber ein blosser Treffer wohl nicht auf die wahrhaften Verdienste desjenigen Ansprüche machen, der mehr das Ohr als das Gesicht, und mehr das Hertz als das Ohr in eine sanfte Empfindung zu versetzen und dahin, wo er will, zu reisen vermögend ist. Es ist [102] wohl selten möglich, ein Stück bey dem ersten Anblicke sogleich nach seinem wahren Inhalt und Affect wegzuspielen. In den geübtesten Orchestern wird ja oft über einige, den Noten nach sehr leichte Sachen mehr als eine Probe angestellet*). Die meisten Treffer werden viemahls nichts mehr thun, als daß sie die Noten treffen, und wie vieles wird vielleicht nicht der Zusammenhang nnd die Verbindung der Melodie leiden, wenn auch im geringsten nicht in der Harmonie gestolpert würde? Es ist ein Vorzug fürs Clavier, daß man es in der Geschwindigkeit darauf höher als einem andern Instrumente bringen kan. Man muß aber diese Geschwindigkeit nicht mißbrauchen. Man verspare sie bis auf die Gänge, wo man ihrer nöthig hat, ohne gleich das Tempo vom Anfange zu überschreiten. Daß ich der Geschwindigkeit nicht ihr Verdienst, und folglich weder ihren Nutzen noch Nothwendigkeit nehme, wird man daraus abnehmen, daß ich verlange, daß die Probe-Stücke aus dem G und F moll, und die aus den kleinsten Noten bestehenden Läufer in dem, aus dem C moll aufs hurtigste wiewohl deutlich gespielet werden müssen. In einigen auswärtigen Gegenden herrschet gegentheils besonders dieser Fehler sehr starck, daß man die Adagios zu hurtig und die Allegros zu langsam spielet. Was für ein Widerspruch in einer solchen Art von Ausführung stecke, braucht man nicht methodisch darzuthun. Doch halte man nicht dafür, als ob ich hiemit diejenigen trägen und steifen Hände rechtfertigen will, die einen aus Gefälligkeit einschläfern, die unter dem Vorwande des sangbaren das Instrument nicht zu beleben wissen, und durch den verdrießlichen Vortrag ihrer gähnenden Einfälle noch weit mehrere Vorwürfe, als die geschwinden Spieler verdienen. Diese letztern sind zum wenigsten noch der Verbesserung fähig; ihr Feuer kan gedämpfet werden, wenn man sie ausdrücklich zur Langsamkeit an- [103] hält, da das

*) [Um eben bei „großen Musiken" durch gemeinsame Verständigung nach dem Studium der bekanntlich meist unbezeichneten Stimmen zur einheitlichen Auffassung zu gelangen.]

hypochondrische Wesen, das aus den matten Fingern bis zum Eckel hervorblicket, wohl wenig oder gar nicht durch das Gegentheil zu heben ist. Beyde übrigens üben ihr Instrument blos maschinenmäßig aus, da zu dem rührenden Spielen gute Kopfe erfodert werden, die sich gewissen vernünftigen Regeln zu unterwerfen und darnach ihre Stücke vorzutragen fähig sind.

2. §. Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedancken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedancken gewesen sind.

3. §. Die Gegenstände des Vortrages sind die Stärcke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen. Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag.

4. §. Der gute Vortrag ist also sofort daran zu erkennen, wenn man alle Noten nebst den ihnen zugemessenen guten Manieren zu rechter Zeit in ihrer gehörigen Stärcke durch einen nach dem wahren Inhalte des Stücks abgewognen Druck mit einer Leichtigkeit hören läßt. Hieraus entstehet das Runde Reine und Fliessende in der Spielart, und wird man dadurch deutlich und ausdrückend. Man muß aber zu dem Ende die Beschaffenheit desjenigen Instruments worauf man spielet, wohl untersuchen, damit man es weder zu wenig, noch zu viel angreife. Manches Clavier giebt nicht eher seinen vollkommnen und reinen Ton von sich, als wenn man es starck angreift; ein anderes wiederum muß sehr geschonet werden, oder man übertreibt das Ansprechen des Tons. Diese Anmerckung, die schon im Eingange gemacht [104] worden, wiederhohle ich allhier deswegen noch einmahl, damit man auf eine vernünftigere Art, als insgemein geschiehet, nemlich nicht durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern vielmehr durch harmonische und melodische Figuren, z. E. die Raserey, den Zorn oder andere gewaltige Affecten vorzustellen suche. Auch in den geschwindesten Gedancken muß man hierbey jeder Note ihren gehörigen Druck geben; sonsten ist der Anschlag ungleich und undeutlich. Diese Gedancken werden gemeiniglich nach der bey den Trillern angeführten Art geschnellet.

5. §. Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche des Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellet. Man hat also beym Vortrage darauf zu sehen, daß diese Art und Eigenschaft des Allegro und Adagio in Obacht genommen werde, wenn auch dieses bey den Stücken nicht angedeutet ist, und der Spieler noch nicht hinlängliche Einsichten in den Affect eines Stückes hat. Ich setze oben mit Fleiß gemeiniglich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeit-Maasse vorkommen können.

6. §. Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurtz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hievon überhaupt; alle Arten des Anschlages sind zur rechten Zeit gut.

7. §. Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommnen Ab- und Zunehmen des Tones, welches man nicht unrecht durch Schatten und Licht mahlerisch ausdrückt, ist es keine geringe Aufgabe, auf unserm Instrumente ein Adagio singend zu [105] spielen, ohne durch zu wenige Ausfüllungen zu viel Zeitraum und Einfalt blicken zu lassen, oder durch zu viele bunte Noten undeutlich und lächerlich zu werden. Indessen, da die Sänger und diejenigen Instrumentisten, die diesen Mangel nicht empfinden, ebenfalls nur selten die langen Noten ohne Zierrathen vortragen dürfen, um keine Ermüdung und Schläfrigkeit blicken zu lassen, und da bey unserm Instrumente dieser Mangel vorzüglich durch verschiedene Hülfsmittel, harmonische Brechungen, und dergleichen hinlänglich ersetzet wird, über dieses auch das Gehör auf dem Claviere mehr Bewegung leiden kan, als sonsten: so kan man mit gutem Erfolge Proben ablegen, womit man zufrieden seyn kan, man müßte denn besonders wider das Clavier eingenommen seyn*). Die Mittelstrasse ist freilich schwer hierinnen zu finden, aber doch nicht unmöglich; zudem so sind unsere meisten Hülfsmittel zum Aushalten, z. E. die Triller und Mordenten, bey der Stimme und andern Instrumenten so gut gewöhnlich als bey dem unsrigen. Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte man höre blosse simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel. Ein Clavierist von dieser Art verdienet allezeit mehr Danck als ein andrer Musikus. Diesem letztern ist es ehe zu verdenken, wenn er bizarr singt oder spielt, als jenem.

---

*) [G. J. Wolf, Unterricht im Klavierspielen, Göttingen 1783, betont (9. Abschnitt §. 89) als erste Vortragsregel, die Ph. Em. Bach wohl als selbstverständlich nicht weiter berührt, daß die erste Bedingung des richtigen Vortrages eines Stückes die genaue Kenntnis und Berücksichtigung der Eigenart des Instrumentes sein müsse; „denn man kan nicht ein Klavier oder ein Fortepiano wie das andere behandeln. Dasjenige, welches nur eine leichte Behandlung verträgt, darf nicht zu hart angegriffen werden, sondern man muß den Ton durch einen gelinden Druck hervorbringen. Dasjenige aber, welches eine harte Behandlung verträgt, darf man nicht sanft anschlagen, denn sonst würde man den einen Ton hören, den andern nicht; sondern hier muß der Anschlag etwas stark sein. (§. 90). Sobald ich nun die Eigenschaften des Instrumentes, das ich vor mir habe, kenne, so weis ich auch, was sich auf demselben anbringen läst oder nicht usw."]

8. §. Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affect eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, ob sie geschleift oder gestossen u. s. w. werden sollen, ingleichen, was bey Anbringung der Manieren in Acht zu nehmen ist, thut man wohl, daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl eintzelne Mu- [106] sicos als gantze Musicübende Gesellschaften zu hören. Dieses ist um so viel nöthiger je mehrern zufälligen Dingen meistentheils diese Schönheiten unterworfen sind. Man muß die Manieren in einer nach dem Affect abgemeßnen Stärcke und Eintheilung des Taktes anbringen. Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwehlten Bewegung halten muß, ausgenommen in Fermaten und Cadentzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiß begehen, doch mit diesem Unterscheid, daß, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kan, daß man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starcker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen von ungleicher Stärcke besteht, man blos in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Tackts eine Aenderung vornehmen kan, indem die Hauptbewegung desselben genau gehalten werden muß.

9. §. Alle Schwürigkeiten in Passagien sind durch eine starcke Uebung zu erlernen und erfordern in der That nicht so viele Mühe als der gute Vortrag einfacher Noten. Diese machen manchem zu schaffen, welcher das Clavier für simpler hält als es ist. So faustfertig man unterdessen sey: so traue man sich nicht mehr zu als man bezwingen kan, wenn man öffentlich spielt, indem man alsdenn selten in der gehörigen Gelassenheit, auch nicht allezeit gleich aufgeräumt ist. Seine Fähigkeit und Disposition kan man an den geschwindesten und schwersten Passagien abmessen, damit man sich nicht übertreibe und hernach stecken bleibe. Diejenigen Gänge, welche zu Hause mit Mühe und [107] sogar nur dann und wann glücken, muß man öffentlich weglassen, man müßte denn in einer gantz besondern Fassung des Gemüthes seyn. Auch durch Probirung der Triller und andrer kleinen Manieren kan man das Instrument zuvor erforschen. Alle diese Vorsichten sind aus zweyerley Ursachen nothwendig, erstlich, damit der Vortrag leicht und fliessend sey, und ferner, damit man gewisse ängstliche Gebährden vermeiden könne, die die Zuhörer, anstatt sie zu ermuntern, vielmehr verdrießlich machen müssen.

10. §. Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse bekannte italiänische Kunst-Wörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig zu werden.

11. §. Die begleitenden Stimmen muß man, soviel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne.

12. §. Wir haben im 8. §. als ein Mittel, den guten Vortrag zu erlernen, die Besuchung guter Musicken vorgeschlagen. Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören: Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen. Dieses wird allezeit von grösserm Nutzen seyn, als solches aus weitläuftigen Büchern und Discursen zu hohlen, worinn man von nichts anderm als von Natur, Geschmack, Gesang, Melodie, höret, ungeachtet ihre Urheber öfters nicht im Stande sind, zwey Noten zu setzen, welche [108] natürlich, schmackhaft, singend und melodisch sind, da sie doch gleichwohl alle diese Gaben und Vorzüge nach ihrer Willkühr bald diesem bald jenem, jedoch meistens mit einer unglücklichen Wahl, austheilen.

13. §. Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfalls bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzet. Kaum, daß er einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebährden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen. Diese letztern Ausüber machen ungeachtet ihrer Fertigkeit ihren sonst nicht übeln Stücken oft selbsten schlechte Ehre. Sie wissen nicht, was darinnen steckt, weil sie es nicht herausbringen können. Spielt solche Stücke aber ein anderer, wel-[109]cher zärtliche Empfindungen besitzet, und den guten Vortrag in seiner Gewalt hat; so erfahren sie mit Verwunderung, daß ihre Wercke mehr enthalten, als sie gewust und geglaubt haben. Man sieht hieraus, daß ein guter Vortrag auch ein mittelmäßiges Stück erheben, und ihm Beyfall erwerben kan.

14. §. Aus der Menge der Affecten, welche die Musick erregen kan, sieht man, was für besondre Gaben ein vollkommner Musickus haben müsse, und mit wie vieler Klugheit er sie zu gebrauchen habe, damit er zugleich seine Zuhörer, und nach dieser ihrer Gesinnung den Inhalt seiner vorzutragenden Wahrheiten, den Ort, und andere Umstände mehr in Erwegung ziehe. Da die Natur auf eine so weise Art die Musick mit so vielen Veränderungen begabet hat, damit ein jeder daran Antheil nehmen könne; so ist ein Musickus also auch schuldig, so viel ihm möglich ist, allerley Arten von Zuhörern zu befriedigen.

15. §. Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musickalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kan. Hierbey ist nach der gewöhnlichen Art der schlechte Tact vorgezeichnet, ohne sich daran zu binden, was die Eintheilung des Gantzen betrift; aus dieser Ursache sind allezeit bey dieser Art von Stücken die Abtheilungen des Tactes weggeblieben. Die Dauer der Noten wird durch das vorgesetzte Moderato überhaupt und durch die Verhältniß der Noten unter sich besonders bestimmt. Die Triolen sind hier ebenfalls durch die blosse Figur von drey Noten zu erkennen. Das Fantasiren ohne Tact [110] scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tact-Arten oft verändert werden müssen, um viele Affecten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen. Der Tact ist alsdenn oft bloß der Schreib-Art wegen vorgezeichnet, ohne daß man hieran gebunden ist. Da wir nun ohne diese Umstände mit aller Freyheit, ohne Tact, durch Fantasien dieses auf unserm Instrumente bewerckstelligen können, so hat es dieserwegen einen besondern Vorzug.

16. §. Indem man also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung das Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch der Inhalt derselben erkläret wird. So gut diese Vorsicht ist, so wenig würde sie hinlänglich seyn, das Verhudeln ihrer Stücke zu verhindern, wenn sie nicht auch zugleich die gewöhnlichen Zeichen, welche den Vortrag angehen, den Noten beyfügten. Wegen des ersten Puncts wird man mir leichte vergeben, wenn man bey den Probe-Stücken einige Wörter findet, welche eben so gar gewöhnlich nicht seyn mögen, ob sie schon zu meiner Absicht bequem gewesen sind. Wegen der Zeichen habe ich bey denselben die nöthige Sorgfalt gleichfalls gebrauchet, weil ich gewiß weiß, daß sie bey unserm Instrumente eben so nöthig sind als bey andern. Wenn eine Stimme anders vor-

getragen werden soll als die übrigen, so hat sie deswegen ihr besonderes Zeichen, ausserdem aber gehört ein solches Zeichen der gantzen Hand zu, sie mag eine oder mehrere Stimmen spielen. Die blosse Figur dieser Zeichen mag vielleicht bekannter seyn als die Wissenschaft, solche gleichsam zu beleben, und die abgezielte Wür- [111] ckung davon hervor zu bringen. Zu dem Ende wollen wir das Vornehmste deswegen in einigen Exempeln und Erklärungen beyfügen.

17. §. Das Anschlagen der Tasten oder ihr Druck ist einerley. Alles hänget von der Stärcke oder von der Länge desselben ab. Die Noten, welche gestossen werden sollen, werden sowohl durch darüber gesetzte Strichelchen als auch durch Puncte bezeichnet Tab. VI. Fig. I.

[Tab. VI.] Fig. I.



Wir haben dismahl die letztere Art gewählet, weil bey der erstern leicht eine Zweydeutigkeit wegen der Ziffern hätte vorgehen können. Man muß mit Unterschied abstossen, und die Geltung der Note, ob solche ein halber Tact, Viertheil oder Achttheil ist, ob die Zeit-Maaße hurtig oder langsam, ob der Gedancke forte oder piano ist, erwegen; diese Noten werden allezeit etwas weniger als die Hälfte gehalten. Ueberhaupt kan man sagen, daß das Stossen mehrentheils bey springenden Noten und in geschwinder Zeit-Maasse vorkommt.

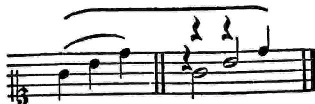
18. §. Die Noten welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an Fig. II.

[Tab. VI.] Fig. II.



Dieses Ziehen dauret so lange als der Bogen ist. Bey Figuren von 2 und 4 solcher Noten, kriegt die erste und dritte einen etwas stärckern Druck, als die zweyte und vierte, doch so, daß man es kaum mercket. Bey Figuren von drey Noten kriegt die erste diesen Druck. Bey andern Fällen kriegt die Note diesen Druck, wo der Bogen anfängt. Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, bis sie aufgehoben werden. Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan [112] man zugleich mit der gantzen Harmonie liegen bleiben Fig. III.

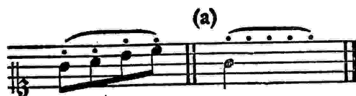
[Tab. VI.] Fig. III.



In dem Probe-Stück aus dem E dur kommt dieser Fall oft vor, man erhält hierdurch ausser der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art. In dem Probe-Stück aus dem As ist dieser Fall in besonderen Stimmen ausgeschrieben, damit man diese Schreib-Art, welche die Franzosen besonders starck brauchen, kennen lerne. Ueberhaupt zu sagen, so kommen die Schleifungen mehrentheils bey gehenden Noten und in langsamer oder gemäßigter Zeit-Maasse vor.

19. §. Die bey Fig. IV.

[Tab. VI.] Fig. IV.



befindlichen Noten werden gezogen und jede kriegt zugleich einen mercklichen Druck. Das Verbinden der Noten durch Bogen mit Puncten nennt man bey dem Claviere eigentlich das Tragen der Töne.

20. §. Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt; das Zeichen davon sehen wir bey Fig. IV. (a).

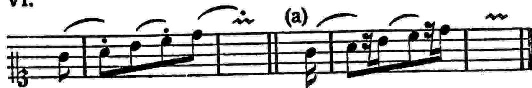
21. §. Die Fig. V.

Tab. VI.] Fig. V.



befindlichen Noten spielt man so, daß der Anfang des Bogens mit dem Finger einen kleinen Druck kriegt. Die Noten bey Fig. VI.

[Tab. VI.] Fig. VI.



werden eben so gespielt, nur mit dem Unterscheid, daß das Ende des Bogens nicht ausgehalten wird, weil man den Finger bald aufheben muß. Der Ausdruck bey Fig. IV. geht nur auf dem Clavicorde an; der bey V. und VI. aber so

wohl auf dem Flügel als Clavicorde. Der Ausdruck bey Fig. V. und VI. muß nicht mit dem Ausdrucke bey Fig. VI. (a) verwechselt werden. Anfänger begehen diesen Fehler leicht.

22. §. Die Noten, welche weder gestossen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt; es sey denn, daß das Wörtlein Ten: (gehalten) dar- [113] über steht, in welchem Falle man sie aushalten muß. Diese Art Noten sind gemeiniglich die Achttheile und Viertheile in gemäßigter und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und gantz gelinden Stosse gespielt werden.

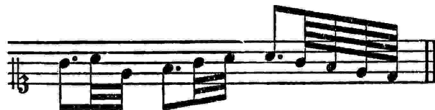
23. §. Die kurtzen Noten nach vorgegangenen Puncten werden allezeit kürtzer abgefertiget als ihre Schreib-Art erfordert, folglich ist es ein Ueberfluß diese kurtze Noten mit Puncten oder Strichen zu bezeichnen. Bey Fig. VII.

[Tab. VI.] Fig. VII.



sehen wir ihren Ausdruck. Zuweilen erfordert die Eintheilung, daß man der Schreib-Art gemäß verfährt (*). Die Puncte bey langen Noten, ingleichen die bey kurtzen Noten in langsamer Zeit-Maasse und auch einzeln werden insgemein gehalten. Kommen aber, zumahl in geschwindem Tempo, viele hintereinander vor, so werden sie oft nicht gehalten, ohngeacht die Schreib-Art es erfordert. Es ist also wegen dieser Veränderung am besten, daß man alles gehörig andeutet, widrigenfalls kan man aus dem Inhalte eines Stückes hierinnen vieles Licht bekommen. Die Puncte bey kurtzen Noten, worauf ungleich kürtzere nachfolgen, werden ausgehalten Fig. VIII.

Tab. VI.] Fig. VIII.



24. §. Die Note von den bey Fig. IX.

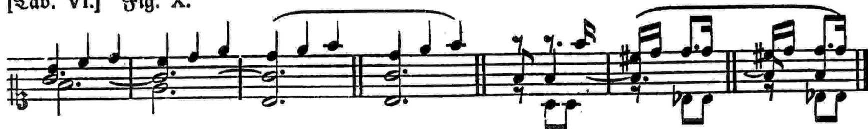
[Tab. VI.] Fig. IX.



befindlichen Figuren, weil sie geschleift werden, wird nicht zu kurtz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder langsam ist, weil sonst zu viel Zeit-Raum übrig bleiben würde. Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurtzen Stoß oder zu schnellen Ruck marquirt.

25. §. Bey langen Aushaltungen hat man die Freyheit, die lange gebundene Note dann und wann wieder anzuschlagen Fig. X. [114].

[Tab. VI.] Fig. X.



26. §. Die gewöhnlichen Zeichen der gebrochenen Harmonie sehen wir samt ihrer Würckung Fig. XI.

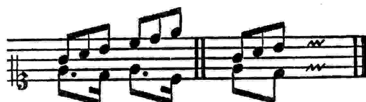
[Tab. VI.] Fig. XI.



Unter (*) bemercken wir die Brechungen mit Acciaccaturen. Wenn bey langen Noten das Wort arpeggio stehet, so wird die Harmonie einige mahl hinauf und herunter gebrochen.

27. §. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bey dem so genannten schlechten oder Vier Viertheil-Tacte, ingleichen bey dem Zwey- oder Dreyviertheil-Tacte findet man viele Stücke, die statt dieser Tact-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs Achttheil-Tacte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bey Fig. XII.

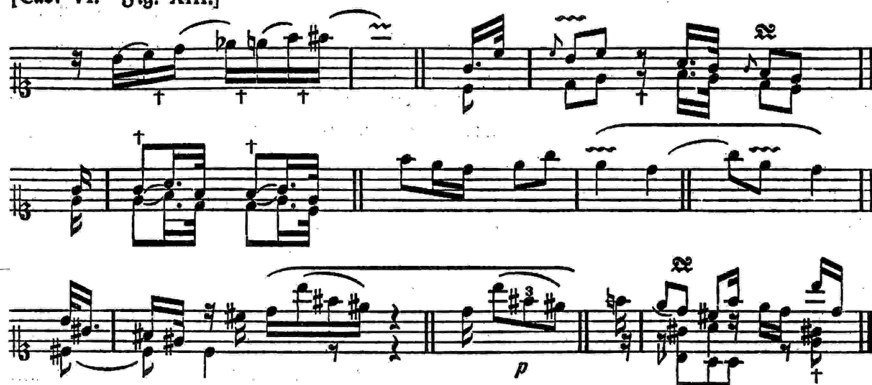
[Tab. VI.] Fig. XII.



befindlichen Noten wegen der andern Stimme so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.

28. §. Fig. XIII.

[Tab. VI. Fig. XIII.]



zeigt uns unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läßt, als die Schreib-Art erfordert. Dieses Anhalten habe ich theils deutlich ausgeschrieben, theils durch kleine Kreutze angedeutet. Das letzte Exempel zeigt, daß ein Gedancke mit zwey verschiedenen Begleitungen Gelegenheit zum Anhalten giebt. Ueberhaupt geht dieser Ausdruck eher in langsamer oder gemäßigter als sehr geschwinder Zeit-Maasse an. Im ersten Allegro und drauf folgenden Adagio der sechsten Sonate im H moll meines zweyten gedruckten Theils sind auch Exempel hiervon. Besonders im Adagio kommt ein Gedancke durch eine dreymahlige Transposition, in der rechten Hand mit Octaven und in der lincken mit geschwinden Noten vor; dieser wird geschickt durch ein allmähliges gelindes Eilen bey jeder Uebersetzung ausgeführet, welches kurtz drauf sehr wohl mit einem schläfrigen Anhalten im Tacte abwechselt. [115].

29. §. P. bedeutet **Piano**; dieses piano wird durch die Vermehrung dieses Buchstabens noch schwächer. M. f. bedeutet **mezzo forte** oder **halb starck**. F bedeutet **forte**, dieses forte wird stärcker wenn man diesem f mehrere beyfügt. Damit man alle Arten vom pianißimo bis zum fortißimo deutlich zu hören kriege, so muß man das Clavier etwas ernsthaft mit einiger Kraft, nur nicht dreschend angreiffen; man muß gegentheils auch nicht zu heuchlerisch darüber wegfahren. Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo forte oder piano statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden

als sie fest setzen; die besondere Würckung dieses Schatten nnd Lichts hängt von den Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componisten ab, welcher eben so wohl mit Ursache das Forte da anbringen kan, wo ein andermahl piano gewesen ist, und oft einen Gedancken sammt seinen Con- und Dissonanzen einmahl forte und das andre mahl piano bezeichnet. Deßwegen pflegt man gerne die wiederholten Gedancken, sie mögen in eben derjenigen Modulation oder in einer andern, zumahl wenn sie mit verschiedenen Harmonien begleitet werden, wiederum erscheinen, durch forte und piano zu unterscheiden. Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärcker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, Fig. XIV. (a). Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher einen heftigen Affect erregen soll, muß starck ausgedruckt werden. Die so genannten Betrügereyen spielt man dahero, weil sie oft deßwegen angebracht werden, gemeiniglich forte (b). Man kan allenfalls auch diese Regel mercken, welche nicht ohne Grund ist, daß die Töne eines Gesangs, welche ausser der Leiter ihrer Ton-Art sind, gerne das forte vertragen, ohne Absicht, ob es [116] Con- oder Dissonanzen sind, und daß gegentheils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulirenden Ton-Art stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consoniren oder dissoniren (c).

[Tab. VI. Fig. XIV.]

Wegen der Kürtze habe ich in den Exempeln hierüber das f. und p. häufen müssen, ohngeacht ich wohl weiß, daß diese Art, alle Augenblicke Schatten und Licht anzubringen, verwerflich ist, weil sie statt der Deutlichkeit eine Dunckelheit hervor bringet, und statt des Frappanten zuletzt etwas gewöhnliches wird. Ohngeacht alle forte und piano in den Probe-Stücken sorgfältig angedeutet sind, so ist es doch nöthig, wegen der Manieren das im zweyten Haupt-Stücke davon bemerckte, in so ferne der Vortrag dieser Manieren sich mit dem forte und piano beschäftigt, in acht zu nehmen. Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Grifbrette*), so bleibt man mit dem forte und piano welches bey eintzeln Noten vorkommt, auf demselben; man wechselt hierinnen

*) [= der Tastatur.]

nicht eher, als bis gantze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden. Auf dem Clavicorde fällt diese Unbequemlichkeit weg, indem man hierauf alle Arten des forte und piano so deutlich und reine heraus bringen kan, als kaum auf manchem andern Instrumente. Bey starcker oder lärmender Begleitung muß man allezeit die Haupt-Melodie durch einen stärckern Anschlag hervorragen lassen.

30. §. Die verzierten Cadenzen*) sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif. Sie werden nach dem Inhalte eines Stückes mit einer Freyheit wider den Tackt**) vorgetragen. Deßwegen ist die angedeutete Geltung der Noten bey diesen Cadenzen in den Probe-Stücken nur ohngefehr. Sie stellt blos einiger massen die Geschwindigkeit und Verschiedenheit dieser Noten vor. Bey zwey- oder dreystimmigen Cadenzen wird allezeit zwischen jeder Proposition ein wenig stille gehalten, ehe die andre Stimme [117] anfängt; Dieses Stillehalten und zugleich das Ende jeder Proposition habe ich durch weisse Noten, ohne mich an die gewöhnliche Schreib-Art der Bindungen zu kehren, und ohne weitre Absicht, in den Probe-Stücken angedeutet. Diese weissen Noten werden so lange ausgehalten, bis sie in derselben Stimme von andern abgelöset werden. Man mercke hier, wenn eine andre Stimme in die Queere kommt, daß man alsdenn die auszuhaltende Note zwar auf einige Zeit aufheben muß; dem ohngeacht aber läßt man sie aufs neue liegen ,wenn die in die Queere gekommene Stimme solche das letzte mahl anschläget. Sollte dieser Fall bey zwey beschäftigten Händen vorkommen, so ergreift sogleich die andere Hand diese zuletzt angeschlagene Note bevor ihn die erste Hand verläßt. Hierdurch erhält man das Nachsingen ohne einen neuen Anschlag zu machen. Das bey diesen weissen Noten erforderte Stillehalten geschiehet deßwegen, damit man das Cadenzenmachen zweyer oder dreyer Personen, ohne Abrede zu nehmen, nachahme, indem man dadurch gleichsam vorstellet, als wenn eine Person auf die andere genau Achtung gebe, ob deren Proposition zu Ende sey oder nicht. Ausser dem würden die Cadenzen ihre natürliche Eigenschaft verliehren, und es dürfte scheinen, als ob man, statt eine Cadenz zu machen, ein ausdrücklich nach dem Tackt gesetztes Stück mit Bindungen spielte. Dem ohngeacht fällt dieses Stillehalten weg, so bald die Auflösung der Harmonie, welche bey dem Eintritt einer weissen Note vorgehet,

*) [Die ausführlichste ältere Darstellung von den Verzierungen bei Kadenzen und Fermaten findet man in Türks Klavierschule. Es muß betont werden, daß die Kadenzen in der älteren Musik — worüber Ph. Em. Bach speziell keine Auskunft giebt — noch bis in den Anfang des 19. Jhs. thematisch die Hauptgedanken des betr. Satzes zur konzentrierten Rückerinnerung verwerteten. Die genaue Aufzeichnung und eigne Komposition dieser improvisatorischen Partien derselben wurde im Druck erst mit und nach Beethoven allgemein, war aber schon gegen Ende des 18. Jhs. privatim üblich.]

**) [d. h. nicht streng im Takt, ohne bestimmte Taktvorzeichnung.]

erfordert, daß die gerade über dieser weissen stehende Note zugleich mit ihr angeschlagen werden muß.

31. §. Das Probe-Stücke aus dem F dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbrauchet. Meine Gedancken hiervon sind [118] diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affectuösen oder sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hieher gehöret auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Veränderungen müssen dem Affect des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn. Simple Gedancken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieses muß mit keiner geringen Ueberlegung geschehen, man muß hierbey beständig auf die vorhergehenden und folgenden Gedancken sehen; man muß eine Absicht auf das gantze Stück haben, damit die gleiche Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und frölichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen beybehalten werde. Bey Clavier-Sachen kan zugleich der Baß in der Veränderung anders seyn, als er war, indessen muß die Harmonie dieselbe bleiben. Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten.



Carl Philipp Emanuel Bachs

Versuch

über die wahre Art

das Clavier zu spielen

Zweyter Theil,

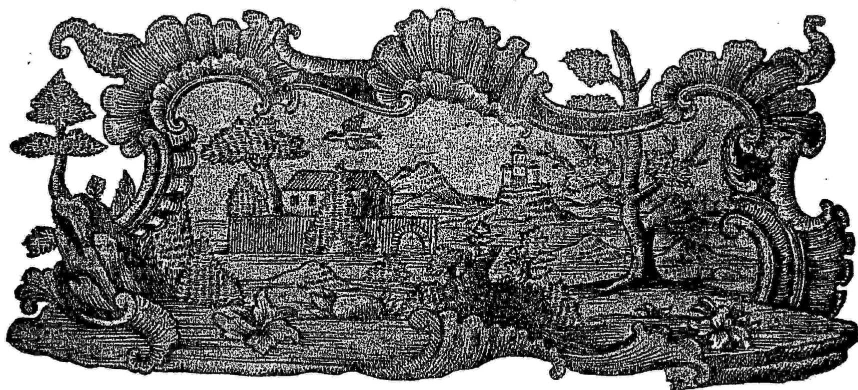
in welchem die Lehre von dem Accompagnement
und der freyen Fantasie
abgehandelt wird.

Nebst einer Kupfertafel.

In Verlegung des Auctoris.



Berlin, 1762.
Gedruckt bey George Ludewig Winter.



Vorrede.

Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden diesen **zweyten Theil** meines Versuches zu übergeben. Ich war im Anfange willens, die dazu gehörigen Noten in Kupfer stechen zu lassen, und hatte bereits mit einer Fantasie, welche diesem Buche am Ende beygefüget ist, eine Probe gemachet: ich habe aber nachher meinen Vorsatz geändert, und die schöne Erfindung der Drucknoten gewählet, damit die Exempel gleich bey dem Text [II] stehen können und das beschwerliche Auffsuchen in den Tabellen wegfallen möge. Der vornehmste Inhalt dieser Anleitung, wodurch sie sich von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern unterscheidet, betrift das feine Accompagnement. Die Anmerkungen über das letztere sind nicht aus blosser Speculation entstanden, sondern die Erfahrung hat sie hervorgebracht und das Wahre, welches sie enthalten, bestätiget. Eine Erfahrung, welcher, ohne Ruhmredigkeit zu sagen, sich vielleicht noch niemand rühmen kann, weil sie aus einer vieljährigen Bearbeitung des guten Geschmacks, bey einer musicalischen Ausführung, welche nicht besser seyn kann, erwachsen ist.

Ich habe die Exempel auf einem System vorbilden müssen, damit dieses Werk nicht zu weitläuftig und zu kostbar werden möchte: man muß also bey diesen Exempeln **hauptsächlich** auf die Ursache sehen, warum sie angeführet sind, und sich an die vorgeschriebene Höhe und Tiefe nicht binden, weil wegen

der Lagen ausserdem das nöthige allezeit [III] angemerkt ist. Bey der Unterweisung können die Feinheiten des Accompagnements, und der zweyte Abschnitt eines jeden Capitels zuletzt durchgegangen werden. Die ersten Gründe des Generalbasses müssen vorher gehen. In den kurzen Capiteln ist alles ohne Abschnitt beysammen.

Die dreystimmigen Sätze sind mehrentheils mit einem Telemannischen Bogen*) bezeichnet worden, und ein jeder Bezifferer wird wohl thun, wenn er in seinen Bezifferungen die Dreystimmigkeit dieser Sätze durch diesen Bogen allezeit kennbar machet. Dem Sextquartenaccorde, wobey die aufgehaltene Terz allein nachgeschlagen wird, und welcher im vierstimmigen Accompagnemente keine Octave, wohl aber eine verdoppelte Sexte verträget, habe ich ein besonderes Zeichen, nehmlich $\overset{\hat{6}}{4\,3}$, geben müssen, damit man ihn von dem dreystimmigen Sextquartenaccorde, welcher allenfalls zur vierten Stimme die Octave bey sich leidet, unterscheiden könne. Ich habe mit Fleiß die Erklärung dieser Kennzeichen vorläufig beybringen wollen, damit sie man- [IV] chem, der dieses Buch nur flüchtig ansiehet, nicht bedenklich oder gar fürchterlich vorkommen mögen, sondern damit man die Erleichterung, welche dadurch abgezielet ist, so gleich einsehen könne. Die zwey Exempel, welche nebst der grossen in die Höhe gehenden Septime, statt der Secunde die None über sich haben, und wovon das erstere auf der 79 [12] **) sten Seite, auf dem dritten System das zweyte ist, und das letztere auf der 129 [13] **) sten Seite am Ende des ersten Systems stehet, scheinen zwar meiner im vierten Paragraph der 149 [13] **) sten Seite angegebenen Lehrart zu widersprechen: allein ich habe sie beyde mit Fleiß so vorgebildet, wie ich sie gefunden habe, damit man diese Art der Bezifferung, ohngeacht ich sie nicht so bequem finde, wie die meinige, ebenfalls kennen lerne, weil sie von einigen gebrauchet wird.

Wenn ich in den ersten Capiteln die Exempel nur auf diejenigen Aufgaben allezeit hätte einrichten wollen, welche schon da gewesen sind: so hätte ich oft die nöthigsten Erinnerungen vorbeygehen, [V] oder wenigstens aus ihrem Zusammenhange reissen müssen, und viele harmonische Veränderungen in der Auflösung und Vorbereitung hätten nicht angeführet werden können. Man siehet aus unterschiedenen Anleitungen zum Generalbaß den Zwang gar deutlich, den die Verfasser sich alsdenn angethan haben, wenn sie neue Aufgaben in den Exempeln nicht eher haben vorbringen wollen, als bis diese Aufgaben vorher ausführlich abgehandelt worden sind. Ich habe diese Ungleichheit vermieden,

---

*) [Sollte im Generalbaßspiel nicht die Sexte zum verminderten Dreiklang, sondern die Verdoppelung des Baßtones angeschlagen werden, und somit die Fortschreitung des Basses vom verminderten Dreiklang zum verminderten Septimenakkord erfolgen, so pflegte man dies in der Bezifferung durch den „Telemannischen Bogen“: $\overset{\frown}{6}$ zu bezeichnen.]

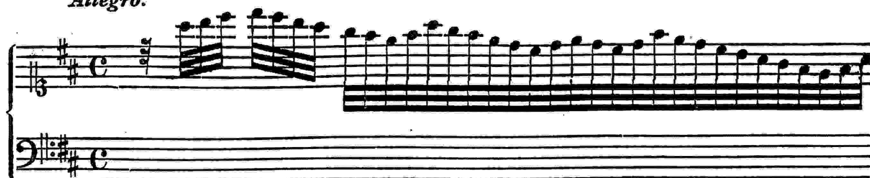
**) [In unsrer Neuausgabe nur im Auszuge mitgeteilt].

und verlasse mich auch hierinnen auf die Geschicklichkeit der Unterweiser. Man wird mir gar leicht vergeben können, daß verschiedene Ursachen mich zuweilen genöthiget haben, einige Exempel und Hauptwahrheiten mehr als einmahl anzuführen. Der Ueberfluß in dieser Art kann niemals schaden, die Wichtigkeit solcher Wahrheiten entschuldiget ihn, und meine Leser haben den Vortheil, wenn sie gewisse einzelne Stelle nachschlagen wollen, daß sie alles in der gehörigen Ordnung beysammen finden. [VI]

[Zum Schluß wünscht Verf. auch dem II. Teile den Beifall des ersten und hofft namentlich zum letzten Kapitel, später noch einige Beiträge, z. B. auch Erweiterungen in Gestalt vieler Exempel und Anmerkungen über die Fantasie liefern zu können.]



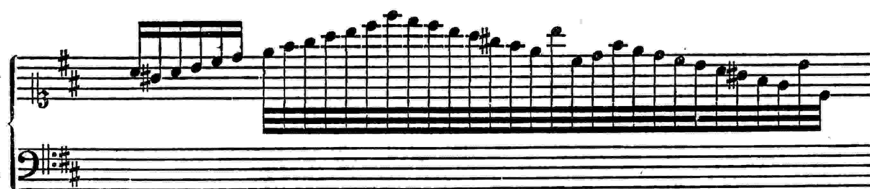
Allegro.





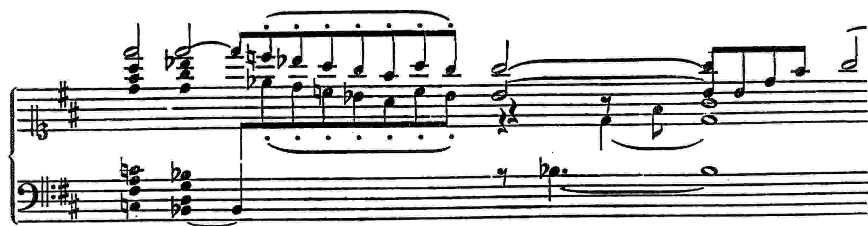
arpeggio



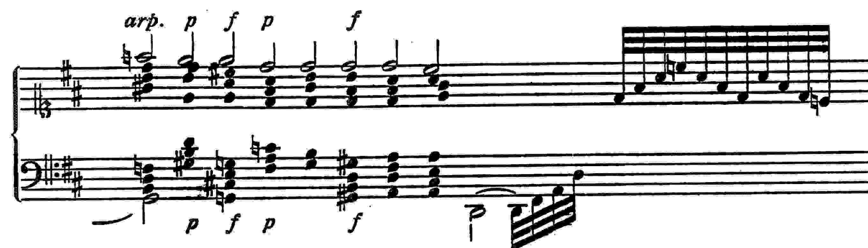




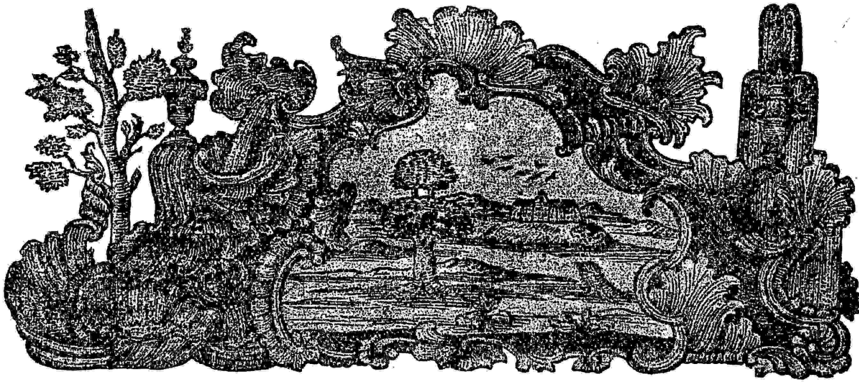

arp.






arp.
p
f
p
f
p
f
p
f


arp.



Einleitung.

1. §. Die **Orgel**, der **Flügel**, das **Fortepiano** und das **Clavicord** sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement*).

2. §. Es ist Schade, daß die schöne Erfindung des **Holfeldischen Bogenclaviers****) noch nicht gemeinnützig geworden ist; man kann dahero dessen besondere Vorzüge hierinnen noch nicht genau bestimmen. Es ist gewiß zu glauben, daß es sich auch bey der Begleitung gut ausnehmen werde.

3. §. Die **Orgel** ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindungen wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung.

---

*) [„wiewohl er auch auf andern Instrumenten, als: der Gambe, Laute, Harfe usw. ausgeführt werden kann". (Wolf, a. a. O. II, § 10, S. 11)].

**) [Der Bogenflügel Hohlfelds in Berlin (1754) setzt die mit Hans Heydens Nürnbergischen Geigenwerk (1610) und die Klaviergambe Georg Gleichmanns in Ilmenau (1709) und Le Voirs in Paris (1741) gemachten früheren Versuche fort. Alle diese lediglich vorübergehende Sensation hervorrufenden Curiosa bezwecken eine Verbindung der Klangfarbe von Streichinstrumenten mit der von Tasteninstrumenten dadurch, daß Metallsaiten durch mit Kolophonium bestrichene, mit Hülfe des Fußes in stetem Umlauf erhaltene Rädchen — die bei Hohlfeld mit Pferdehaaren überzogen waren — zur Ansprache gebracht wurden. Der Bogenflügel war namentlich zur Schattirung des p und f und zur Hervorbringung der Bebung und der übrigen Manieren besonders geeignet. Ein großer Freund dieser Erfindung war auch Friedr. W. Marpurg, vgl. dessen „Anleitung zum Klavierspielen", Berlin 1755, 2. Aufl. 1765. Noch J. S. Petri, Anleitung zur praktischen Musik, Lauban, J. C. Wirthgen 1767, vermehrte Neuausgabe Leipzig 1782, Breitkopf, widmet ihm als „Gambenflügel" ein kurzes Kapitel (II, 4) und bemerkt, „zu schnelle Passagen nehmen sich auf diesem Instrumente nicht gar wohl aus".]

4. §. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme, durch ein [2] simpel Accompagnement, alle Freyheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey*) seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.

5. §. Dieses letztere Instrument ist ausserdem beym Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich.

6. §. Das **Fortepiano** und das **Clavicord** unterstützen am besten eine Ausführung, wo die grösten Feinigkeiten des Geschmackes vorkommen. Nur wollen gewiße Sänger lieber mit dem **Clavicord** oder **Flügel**, als mit jenem Instrumente, accompagnirt seyn.

7. §. Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen**). Auch bey den stärksten Musiken, in Opern, so gar unter freyem Himmel, wo man gewiß glauben solte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt. Hört man in der Höhe zu, so kann man jeden Ton desselben deutlich vernehmen. Ich spreche aus der Erfahrung, und jedermann kann es versuchen.

8. §. Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen, geschiehet, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Harmonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte dahero nicht Ursache, diese Art der Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler entstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang verstümmeln? Beyde Stimmen halten sich näher bey einander auf,

---

*) [Die Arien begleitete man in der Regel in der Kirche mit einem Positiv (d. h. einer kleineren, tragbaren Pfeifenorgel ohne Pedal, bei dem der zur Tonerzeugung nötige Wind durch Ausziehen seitlicher Hebel oder Bälge hervorgebracht wird), die Rezitative mit dem Cembalo. Hierfür gibt Petris oben (Anm. zu § 2) erwähntes, im übrigen unbedeutendes Buch einige Ratschläge (I, 8 „Vom musikalischen Vortrage): „Der Clavicembalist accompagniere, und besonders beim piano so kurz als möglich und ziehe die Finger gleich von den Accorden ab. In Rezitativen (vgl. a. Cap. 38) kann er bisweilen des arpeggirens . . . mit gutem Erfolge sich bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen."]

**) [Ein Fundamentalsatz für uns Heutige zur stilvollen, richtigen Ausführung alter Kammer-, Orchester- usw. Musik! Alle Einwände, daß man ein den Continuo ausführendes Cembalo doch wohl manchmal entbehren könne, zerfallen vor seiner lapidaren Fassung in nichts! Selbst da, wo einmal stellenweise alles harmonisch lückenlos und voll klingt, darf das Begleitungs-Cembalo, soll das Werk ganz stilgetreu ausgeführt werden, nicht weggelassen werden!]

als der Componist wolte. Und die vollstimmigen Griffe, welche in [3] der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durch die Harmonie herausgebracht werden, gehen verloren; ein grosser Verlust bey affectuösen Stücken.

9. §. Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.

10. §. Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbaßspieler eckler sind, als vor dem. Nichts, als die Feinigkeiten der jetzigen Musik, sind hieran Schuld. Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musicalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielet hat; der die dazu gehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt. Man verlangt etwas **mehreres**.

11. §. Dieses **mehrere** hat mich zur **Fortsetzung** meines **Versuches** veranlasset, und soll der vornehmste Gegenstand meiner Anleitung seyn. Ich werde solche Begleiter zu bilden suchen, welche nebst der Regel dem guten Geschmack aufs genaueste folgen.

12. §. Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache: so ist nöthig, daß man **vorher** eine geraume Zeit **gute Handsachen** spielt*).

13. §. **Gute Handsachen** nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird.

14. §. Das Gehör gewöhnt sich durch diese Beschäftigung bey Zeiten an einen guten Gesang, auf welchen, wie wir in der Folge bemerken werden, beym Accompagnement hauptsächlich mit gesehen wird. [4].

15. §. Man bekommt einen empfindbaren Begriff von allerhand Tactarten und Zeitmasse, samt ihren Figuren; eine sehr nutzbare Bekanntschaft mit den meisten Aufgaben des Generalbasses; eine Fertigkeit in den Fingern und Leichtigkeit vom Blatte zu spielen; folglich werden durch diese Handsachen zugleich Augen, Ohren und Finger geübt.

16. §. Das fleißige Anhören guter Musiken, wobey man auf **gute Begleiter** genau Achtung giebt, ist besonders anzurathen; das Ohr wird dadurch gebildet, und zur Aufmerksamkeit gewöhnt.

17. §. Diese genaue Aufmerksamkeit läßt keine Schönheit in der Musik ohne Rührung vorbey. Man empfindet sogleich, wie ein Musicus auf den

*) [Handsachen oder Handstücke nannte man im 18. und bis in die Mitte des 19. Jhs. die kleinen, neben dem rein technischen Studium hergehenden Vortrags- und Erholungsstücke zeitgenössischer Komponisten. Noch Johanna Kinkel, Briefe an eine Freundin über Klavier-Unterricht, Stuttgart 1852, spricht (S. 3) von „Handstückchen“ in Klavierschulen.]

andern genau höret, und seinen Vortrag darnach einrichtet, damit sie vereint den gesuchten Endzweck erreichen. Dieses **Lauschen** ist überhaupt bey der Musik und also auch beym Accompagnement, ohngeacht der besten Bezifferung, unentbehrlich.

18. §. Der heutige Geschmack hat einen gantz andern Gebrauch der Harmonie, als vordem, eingeführet. Unsre Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern dahero oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage von einem weit grössern Umfange, als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen, und leiden auch oft eine Abänderung.

19. §. Ein Accompagnist muß also jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem **rechten Vortrag die ihm zukommende Harmonie**, und zwar in der **gehörigen Stärke** und **Weite** gleichsam anpassen. Er muß hierinnen dem Componisten auf das genaueste zu folgen suchen, und zu dem Ende beständig auf die [5] Ripienstimmen mit gut Achtung geben. Ist aber keine Harmonie in Mittelstimmen ausgesetzt, z. E. beym Solo, oder Trio, so wird die Begleitung ganz allein nach dem Affecte des Stückes und dem Vortrag der Mitmusicirenden eingerichtet, damit die Absichten des Componisten und der Ausführer befördert werden.

20. §. Auch hier ist das **Vorhersehen auf die Folge** eben so nöthig, als beym Notenlesen überhaupt.

21. §. Nach dem, was im 19. §. erwehnet ist, werde ich also so kurz und deutlich, als möglich, die gewöhnlichen Regeln, ihre Abänderungen, und hiernächst ein Haufen Anmerkungen so wohl über das ganze Accompagnement überhaupt, als über jede Aufgabe besonders anführen. Ich werde auf Mittel bedacht seyn, diese Aufgaben leicht finden zu lernen. Die Gefährlichkeit, Fehler zu begehen, und die Mittel dawider sollen treulich angezeigt werden. Die beste Lage gewisser Aufgaben werde ich bekannt machen und überall sagen, welches die unentbehrlichen, die weniger nothwendigen, die allenfals zu missenden und die zu verdoppelten Intervallen sind.

22. §. Dieses letztere ist deswegen nöthig, weil die Harmonie bald schwach bald stark seyn muß, und bisweilen **ein Stück** in Ansehung der Vollstimmigkeit alle Arten des Accompagnements erfordert.

23. §. Das **Accompagnement** kann **ein — zwey — drey — vier** und **mehrstimmig** seyn.

24. §. Das **durchaus vier** und **mehrstimmige Accompagnement** gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat*).

*) [Ein derartiges Accompagnement kann bis zu acht Stimmen gebrauchen. Doch

25. §. Bey dem vierstimmigen Accompagnemente werde ich sowohl auf die Reinigkeit als **besonders** auf eine **geschickte Fortschreitung der Intervallen** bedacht seyn. Eine Menge von [6] Exempeln wird darthun, wo es, um in einer bequemen Lage zu bleiben, besser sey, zwo Stimmen in den Einklang zusammen gehen zu lassen, als auf vier klingenden Tasten allezeit steif zu bestehen, und lieber unnöthige Sprünge und ungeschickte Fortschreitungen dafür zu wählen. Es werden auch Exempel vorkommen, wo die linke Hand der rechten zu Hülfe kommen muß, um diese Fehler zu vermeiden; Fehler, welche man den Clavieristen zuweilen, wegen ihres vierstimmigen Satzes vorgeworfen hat

26. §. Das **drey — und wenigerstimmige Accompagnement** braucht man zur Delicatesse, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stücks ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn oft keine andre, als schwache Begleitung möglich ist.

27. §. Bey unrichtigen und ungeschickten Compositionen wo oft gar keine reine Mittelstimme, wegen des falschen Basses, woraus sie fliessen sollen, vorhanden ist, deckt man, so viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht sparsam mit der Harmonie um; man greift zur Noth eine Ziffer;; man nimmt seine Zuflucht zu Pausen, Nachschlägen u. s. w.; man ändert, wenn man allein accompagnirt und es sich thun läßt, aus dem Stegereif den Baß und erhält dadurch richtige und natürlich fliessende Mittelstimmen eben so gewiß, als wenn man mit den falschen Ziffern so verfährt. Wie oft ist dies letztere nicht nöthig!

28. §. Das **einstimmige Accompagnement** bestehet entweder aus den vorgeschriebenen Baßnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand.

29. §. Im erstern Falle setzt man über die Noten t. s. tasto, tasto solo; im zweyten, all'unisono, unisoni. Weil diese Andeutungen zuweilen fehlen, so werde ich durch Anmerkungen und [7] Exempel Gelegenheit geben zu errathen, wo das einstimmige Accompagnement Statt hat.

30. §. Unter der **Hauptstimme** verstehe ich die Stimme, welche den Hauptgesang in einem Stücke führt, wo nicht alles gleich gearbeitet ist, z. E. in einem Solo, Concerte, Arie u. s. w.

31. §. Die **Oberstimme** nenne ich die höchste, so der Accompagnist nimmt.

32. §. Bey dem Unterricht muß man seine Schüler das vorgelegte erst **spielen** und alsdenn in zwey Systeme **aussetzen** lassen. Das Ohr und das Auge lernen dadurch deutlich das Wahre von dem Falschen unterscheiden.

---

beschränkt G. Fr. Wolf, Unterricht im Clavierspielen, Göttingen 1783 und Halle 1784, 1789, 1799 seinen Gebrauch (II, 16, § 7): „Doch sind diese Begleitungsarten nicht so gewöhnlich als die vierstimmige, und schicken sich für die Orgel gar nicht, sondern allein für das Clavecin oder Flügel."]

33. §. Hierbey muß man es aber nicht bewenden lassen, sondern mit ihnen über beydes urtheilen; man fordre von jeder Note gleichsam Rechenschaft; man mache ihnen Einwürfe, welche sie mit Gründen, warum z. E. diese und jene Note so, und nicht anders da stehen könne, aus dem Wege räumen müssen.

34. §. Man fängt beym vierstimmigen Accompagnement billig an, und legt es zum Grunde. Wer dieses gründlich lernt, kann auch sehr leicht mit den übrigen Arten umgehen.

35. §. Man gehe mit seinen Schülern, besonders beym vierstimmigen Accompagnement, die Aufgaben in allen Lagen durch, damit sie ihnen bekannt werden. Da man hierbey blos auf diesen Endzweck siehet, so ist es freylich nicht zu ändern, daß zuweilen ungeschickte Fortschreitungen mit unterlaufen, und Lagen vorkommen, welche nicht die besten sind. Sie lernen indessen doch dadurch die besten Fortschreitungen und Lagen von den schlechten unterscheiden; man muß ihnen aber bey Gelegenheit das Ungeschickte und die Verbesserung zugleich mit deutlich zeigen.

36. §. Ob aber diese Fortschreitungen gleich ungeschickt seyn können, so müssen sie dennoch nicht falsch seyn: es muß nehmlich in der [8] nöthigen Vorbereitung und Auflösung nichts versehen, und die verbotnen Quinten und Octaven müssen aufs strengste vermieden werden.

37. §. Indem man mit den Scholaren die vierstimmige Begleitung in allen drey Lagen durchgehet, so lernen sie noch ausserdem, was im 35. §. angeführt ist, (1) bey gewissen Gelegenheiten, wenn es nöthig ist, eine von den Mittelstimmen mit der linken Hand nehmen; (2) werden ihnen die Fälle bekannt, wo zwo Stimmen in den Einklang zusammen gehen; (3) wird ihnen gezeiget, wie man zuweilen, um Quinten zu vermeiden, ohne zur Lage zurück zu kehren, die schon da gewesen ist, noch eine Stimme mehr in der rechten Hand nimmt, welche man nachher wieder verläßt; (4) kommt die Wiederholung der Harmonie in einer höhern Lage auf derselben Baßnote mit vor, um wieder in die Höhe zu kommen, wenn man zu tief herunter gewesen. Alle diese vier Hülfsmittel sind beym Generalbasse nicht allein erlaubt, sondern, wie wir in der Folge sehen werden, oft nöthig.

38. §. Die unvermeidlichen steifen Fortschreitungen, desgleichen die verdeckten Quinten und Octaven, und einige erlaubte Quinten gegen den Baß, bringt man in die Mittelstimmen; die Oberstimme muß jederzeit singend, und in Ansehung des Basses ganz rein seyn.

39. §. Man fange in der Unterweisung bey den leichten Aufgaben an, und gehe sie in der Ordnung alle durch. Ueber jede Aufgabe muß ein kurzes Uebungsexempel vorgeschrieben werden. Diese Kürze erhält die Gedult, weil man nicht eher an ein neues Exempel gehen darf, bis das alte recht fest im Kopfe und in Händen ist. Im Gegentheil hält man die Lehrbegierigen durch

eine unnöthige Weitläuftigkeit zu lange auf, und gewinnt nichts weiter, weil das fleißige Accompagniren ganzer und verschiedener Stücke nach der Kenntniß der Aufgaben, wozu kurze Exem- [9] pel hinreichen, folgen muß. Durch diese Uebung, wobey immer weniger Fehler nach und nach vorgehen, entstehet endlich eine Fertigkeit, womit man zufrieden seyn kann.

40. §. Man übersetze diese kurzen Exempel mit allen Lagen in alle Tonarten, weiche und harte, damit sie, nebst ihrer Schreibart den Scholaren recht bekannt werden. In der Folge überlasse man ihnen dieses Uebersetzen selbst.

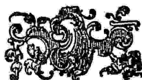
41. §. Ich habe angemerkt, daß es besser sey beym Uebersetzen, die Tonarten ausser der Reihe, und nicht neben einander zu nehmen, weil einige Scholaren gerne, ohne eignes Nachsinnen, das Unübersetzte mit der kleinen Veränderung durch Hülfe ihres guten Gedächtnisses gar leicht Note vor Note nachspielen und nachschreiben. Sie verliehren dadurch ungemein; hingegen erlangen sie im erstern Falle nach und nach eine Fertigkeit, die Ziffern gleich zu treffen, und in einer proportionirten Lage zu bleiben. Diese letzteren kommen immer verschieden vor, und man hat alle Augenblicke Gelegenheit, sich der erlaubten Hülfsmittel zu bedienen, um in der gehörigen Weite zu bleiben; mit einem Worte, man wird endlich Meister über die Intervallen, sie mögen liegen, wo sie wollen.

42. §. Bey Gelegenheit des Uebersetzens muß man seinen Schülern die Vorzeichnung jeder Tonart und die Ursache davon bekannt machen. Man mahle ihnen die Tonleiter von C dur und A moll vor, und lasse sie nach der ersten alle harte, und nach der letzten alle weiche Tonarten aufschreiben. Es ist ohne mein Erinnern bekannt, daß man hierinnen von oben herunter (c h a g f u. s. w.) Stufenweise verfährt, und die Stufen, welche ohne Vorzeichnung zu groß oder zu klein nach ihrem Vorbilde sind, durch Versetzungszeichen gleich machet. Sie lernen dadurch gar bald auswendig hersagen, wo und wie viele Versetzungszeichen bey [10] dieser und jener Tonart vorgezeichnet werden müssen; wie viel z. E. Des dur Been, und Cis dur Creuze hat. Geht man mit ihnen die Tonarten in Quinten- und Quartenprogreßionen durch, so sehen sie den allmähligen Anwachs der Versetzungszeichen deutlich.

43. §. Diese Fertigkeit ist allen Musiklernenden anständig und nöthig. Es können unvermeidliche Fälle kommen: Man soll den Augenblick ans Accompagnement gehen, ohne daß man so viel Zeit hat, seine vorgelegte Stimme nur obenhin durch zu sehen; kaum kann man aus der Schlußnote die Tonart erforschen; die Vorzeichnung siehet man nur flüchtig an. Unangenehme Zumuthung für einen, der die raren Verdienste und schwehren Pflichten eines Ripienisten genau kennt, und der gar wohl weiß, daß alle Ripienstimmen von Rechtswegen, zur Erhaltung eines guten Vortrages, vor der Ausführung eines Stückes solten genau durch gesehen werden! Es können auch, ausser dem Vortrag, Schreibfehler, wenigstens Undeutlichkeiten, Zweydeutigkeiten, unerwartete Veränderungen

in Tactarten, Zeitmasse, Figuren, Tonarten u. s. w. vorfallen, welche auch bey dem geübtesten Ausführer eine Vorbereitung erfordern.

44. §. Hat man aber Zeit, seine Stimme vorher durchzusehen: so sehe man zugleich genau auf die Vorzeichnung. Diese letztere ist oft verschieden, ohngeacht nur eine davon nach der obigen Vorschrift gut ist. Vor diesem fand man selten das D moll mit dem Be, das C moll mit dem As, u. s. w. vorgezeichnet. Einige Componisten thun dasselbe noch jetzo, vielleicht aus Gewohnheit, vielleicht aus Liebe zum Alterthum, vielleicht aus andern Ursachen. Oft will der Componist aus guter Absicht den Ausführer nicht verwirren, und alle Augenblicke eine neue Vorzeichnung hinmahlen, besonders bey Stücken mit vieler Chromatik, bey Recitativen, wo man im Moduliren viele Freyheit hat u. s. w.: [11] sondern bleibt lieber bey einerley Vorzeichnung, oder setzt kein Versetzuugszeichen vors System. Man vermißt alsdenn auch in der Bezifferung viele dieser Zeichen, weil eine genaue Kenntniß jeder Tonart voraus gesetzt wird.





Erstes Capitel.

Von den Intervallen und den Signaturen.

1. §. Jeder Componist, der mit Recht seine Arbeit gut accompagnirt haben will, ist verbunden, die Baßstimme recht und hinlänglich zu beziffern. Alle mögliche Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu, und sind oft falsch.

2. §. Findet sich bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse, oder alle Stimmen bey mehrstimmigen Stücken drüber in Partitur: so kann der Accompagnist allenfals ohne Ziffern zu rechte kommen; nur muß er in der Composition hinlänglich geübt seyn. Ist aber überdem noch eine genaue Bezifferung über dem Basse, so kann das Accompagnement gut seyn. Ich verstehe hier unter dem guten Accompagnement den vollkommensten Grad. Ausserdem weiß ich wohl, daß einem Clavierspieler sehr oft unbezifferte Bässe vorgelegt werden, und daß er sich nicht allezeit von dem Accompagnement loß machen kann.

3. §. Ich werde zu dem Ende Anmerkungen beybringen, wodurch ein geübter Accompagnist eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, daß man zufrieden seyn kann. Mein Hauptaugenmerk bey der Lehre [12] des Generalbasses wird jedoch auf die bezifferten Bässe gerichtet werden.

4. §. Man kann seine Schüler in Erlernung der Ziffern nicht genug tummeln; ich bin deswegen kein Vertheidiger der zu sehr gehäuften Ziffern; ich hasse alles das, was einem Lehrbegierigen unnütze Mühe macht und die Lust benehmen kann. Es kann jedoch niemand ohne vollkommene Wissenschaft aller Ziffern den Generalbaß gründlich lernen und gehörig accompagniren. So bald man sich vor keiner Ziffer mehr fürchtet, so hat man alle mögliche Freyheit an die Feinigkeiten des Accompagnements zu denken. Diese letztern sind Ursache, daß wir mehr Ziffern brauchen müssen, als vordem bey der gewöhnlichen Art zu begleiten nöthig war. Kann man wohl bey der Erklärung seiner Gedanken hierüber der Ziffern entbehren?

5. §. Man lasse dahero seine Scholaren fleißig Stücke begleiten, wo wegen der darinnen vorkommenden Chromatik die Bässe hinlänglich und folglich stark beziffert sind. Ich habe in dieser Absicht meines seeligen Vaters bezifferte Bässe mit grossem Nutzen und ohne Lebensgefahr der Scholaren gebraucht. Auch den Fingern sind sie nicht schädlich. Man wechsle fein oft mit richtig

bezifferten Compositionen verschiedener Meister ab. Man lernt dadurch allerhand Arten von Bezifferung und Modulation kennen. Man raisonnire mit seinen Schülern, wenn sie schon hinlängliche Begriffe haben, darüber. Die Einsichten, welche hieraus entstehen, sind in der Folge von grossem Nutzen, machen aber dabey eine vollkommene Wissenschaft aller Ziffern nicht nur unentbehrlich, sondern befördern sie vielmehr.

6. §. Das Generalbaßstudium könnte viel leichter und angenehmer gemacht werden, wenn man wegen der Art zu beziffern überall einig würde. Hierzu müsten gute Clavierspieler, [13] welche selbst **gut** accompagniren können, das meiste beytragen. Man trift grosse Componisten und Musiker an, die sich ein gutes Accompagnement sehr wohl gefallen lassen, denen es aber vielleicht schwehr fallen solte, alles so, wie es auf dem Claviere sich ausnimmt, und wie es folglich seyn muß, anzudeuten. Unter die vornehmsten Puncte, worüber man überein kommen müste, würden wohl folgende gehören: Man muß **alles nöthige** genau anzeigen; man muß weder zu viel noch zu wenig Ziffern über die Noten setzen; man muß solche Ziffern wählen, welche dem Vortrage gemäß sind; man muß diese Ziffern an ihren rechten Ort setzen; man muß Zeichen der Andeutung machen, wenn man keine hat; man muß alle Arten vom Accompagnement, besonders das drey — zwey — und einstimmige, da, wo es seyn soll, andeuten u. s. w.

7. §. Die Vergleichung eines Tons mit dem andern heißt ein **Intervall.**

8. §. Alle im Generalbasse vorkommenden Zeichen, welche das Accompagnement angehen, heissen: **Signaturen.**

9. §. Alle Intervallen werden von der Baßnote aufwärts durch Stufen abgezählt und erhalten daher ihren Namen, welcher durch die Ziffer angedeutet wird.

10. §. — 25. §. [S. 13—17 geben eine ausführliche Intervallenlehre. Zunächst (10, S. 13—14) schematische Darstellung der Intervalle der kleinen, großen, verminderten und übermäßigen Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven und Nonen und (11) ihrer Stufen, sowie (12—21, S. 15—16) Erläuterung der Verschiedenheit ihrer Größen nach halben und ganzen Tönen, (22, S. 16) diejenige der Primen, Decimen, Undecimen und Duodecimen, ihrer Bezeichnung und ihres Vorkommens „in der galanten Schreibart und beim dreistimmigen Accompagnement"; (23) wird der Einklang — einige nennen auch die Prime Einklang — aus diesem Kap. ausgeschieden, (24—25, S. 17) bitten Sekunde und None auseinanderzuhalten.

26. §. — 36. §. [S. 17—19, Behandlung der Versetzungszeichen der Intervalle. Hinweis auf (28) natürlich große und zufällig große (durch neu hinzugefügte Versetzungszeichen) Intervalle und Erläuterung (29) des das Intervall um einen Halbton erhöhenden Striches ♮5 oder Kreuzes ♯ (S. 17). „Die Art der Bezeichnung mit dem Strich ist überall bey uns Deutschen bekannt und gewöhnlich. Auch die Italiäner haben sie; bloß die Franzosen gehen hierinnen ab, und richten eine Verwirrung (S. 18) an." Beispiel: Leclairs*) bezifferte Bässe mit ausschließlichem Strich-Gebrauch. Erläuterung der Wirkung

*) [Jean Marie Leclair (1697—1764), einer der bedeutendsten Komponisten von Violin-, Triosonaten und Konzerten der französischen Geigerschule des 18. Jhs., die von Torelli und Vivaldi mit ihm ihren Ausgangspunkt nahm.]

des (30) ♭, (31) ♮, (32) ♯♯, (33), ♭♭, (34) ♮♯, bzw. ♮♯, (35) ♭ statt ♮, ♯5 statt 5♮, (36) Andeutung der Terz ohne 3 durch blosse Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen in dem aus der allgemeinen Generalbaßlehre allbekannten Sinne.

37. §. — 50. §. [S. 20—24, Über die Bezifferung der Intervalle. (37—40) behandeln die bekannten elementaren Voraussetzungen der Generalbaßbezifferung [Fortdauer, Aufhebung, Nachschlagen der durch die Bezifferung gewünschten Akkorde]. (41) Verbot der Ziffernnotation unter die Noten. (42, S. 21.) Nach Eintritt von Fugenthemen sind erst bei Wiedereintritt der Ziffern Akkorde zu greifen, ebenso bei obligaten Stellen der rechten Hand mit kleinen Noten. Über die bekannte Ausführung der Bezifferungen über (43) einem die Note verlängernden Punkte, einer (44) kurzen oder (45) langen Pause. (46—49, S. 22—24) behandeln die Einteilung der nachgeschlagenen Ziffern in die Geltung der Baßnote im Werte von 2, 3 gleichen Teilen und die Ausnahmen mit Anwendung des Strichelchens (‒ ⊐)].

50. § — 80 §. [S. 24—31: Von den vollkommenen (52—55, S. 25) und unvollkommenen (56) Consonanzen und Dissonanzen der Intervalle und den sich daraus ergebenden Begriffen der (58—63, S. 26) Vorbereitung und Auflösung (der Notwendigkeit der letzteren, nicht aber der ersteren, z. B. bei liegenden Bässen usw.), der (64) Aufhaltung der Auflösung — retardatio —, der (65) Vorausnahme der Auflösung — anticipatio —, der (67, S. 27) Verwechslung der Auflösung, von den (68—80) regulären und irregulären (Wechsel-) Durchgangsnoten und deren (69) Bezeichnung durch einen die rechte Hand zum Halt verurteilenden Querstrich ——. Bei (70, S. 29) langer Dauer der durchgehenden Noten kann der zuletzt angeschlagene Akkord wiederholt werden. Durchgehende Intervalle entstehen auch bei (70) Liegenbleiben des Basses, der Ziffern bei bewegtem Basse, bei beiderseitiger Gegenbewegung, bei (72, S. 30) Trommelbässen, in der linken Hand. Der (74) reguläre Durchgang (transitus regularis) bei durch das Akkompagnement geforderter Akkordgebung auf dem inneren Wert nach langer Noten, der (75) irreguläre Durchgang (transitus irregularis) bei einer dem inneren Wert nach kurzen Note zur langen geschlagenen Akkordgebung. Bei (76, S. 31) anzuschlagenden Noten Ziffern über die nachschlagende Note allein oder die Zeichen / o ᴗ ~ über die anschlagenden (nicht bezifferten) Noten:



(78) Vorbereitete oder (79) durch Klanggeschlecht-Verwechslung zu Konsonanzen werdende Dissonanzen brauchen nicht immer aufgelöst zu werden.]

[Nun folgt vom 2. Kapitel bis 21. Kapitel eine vollständige Harmonielehre. Wir beschränken uns darauf, da sie den eigentlichen, durch den Neudruck wiederzuerweckenden klavierpädagogischen und klaviertechnischen Teil des vorliegenden Werkes nicht tangiert, ihre vollständige Disposition nach Kapiteln und Paragraphen zu geben.

Zweytes Capitel. Vom harmonischen Dreyklang (S. 32—45.)

Erster Abschnitt §§ 1—37 (S. 39). (4 f.) Harte, verminderte, vergrößerte Dreiklänge. (11 f.) Erlaubte Verdoppelungen der Terz und Quinte. — (17 f.) Gegenbewegung zur Vermeidung verdeckter Quinten und Oktaven. — (19 f.) Erlaubte Quinten und Oktaven. — (24 f.) Erlaubte Lagen: meist bis $\overline{\overline{f}}$ in der rechten Hand. — (28 f.) Anweisungen für Lehrer, den Schülern die notwendige sichere Kenntnis der 24 Akkorde beizubringen. — (32 f.) Wahl der Lagen in der rechten Hand bei bestimmten Baßfortschreitungen.

Zweyter Abschnitt. §§ 1—13 (S. 45). — (1 f.) Geeignete Wahl der Gegen- und geraden Bewegung in der rechten Hand, namentlich in bezug auf die Beschaffenheit der Terz. — (12 f.) Zierlichkeit oder Notwendigkeit (Auflösung der Dissonanzen) erfordert oft geteiltes Akkompagement, d. h. die linke Hand nimmt auch etwas von Ziffern, ohne daß der Satz vollstimmiger wird.

Drittes Capitel. Vom Sextenaccord (S. 45—60).

Erster Abschnitt §§ 1—22 (S. 53). — (1 f.) Seine Beschaffenheit und Bezeichnung. (6 f.) Erlaubte Verdoppelungen der Terz und Sexte, namentlich (8 f.) im drei- und zweistimmigen Akkompagement, (10 f.) bei gehenden und springenden Grundnoten und im (16) geteilten vierstimmigen Accompagnement. — Bei (17 f.) Erwähnung der $\frac{6}{3}$ Akkorde im dreistimmigen Satze in der galanten Schreibart rät Bach zum Gebrauch des Telemannischen Bogens (S. II, Anm.). — (21 f.) Übermäßige und verminderte Sexten.

Zweyter Abschnitt §§ 1—14 (S. 60). — Besondere Fälle schwieriger Verdoppelungen, z. B. (2 f.) bei Kadenzierungen; Notwendigkeit (13) der Fünfstimmigkeit oder (14) der Fortschreitung mit der übermäßigen Sekunde.

Viertes Capitel. Von dem uneigentlichen verminderten harmonischen Dreyklange (§ 1—7, S. 61—63). Erwähnung (3) des Telemannischen Bogens $\widehat{5}$, wenn dieser Dreyklang, und nicht der Sextquintenakkord gegriffen werden soll.

Fünftes Capitel. Von dem uneigentlichen vergrößerten harmonischen Dreiklange (§ 1—6, S. 64—65).

Sechstes Capitel. Vom Sextquartenaccord (S. 66—73).

Erster Abschnitt §§ 1—15 (S. 71). — (1 f.) Zusammensetzung. — (5 f.) Erlaubte Verdoppelungen. — (8.) Mögliche Auflösungen desselben. — (9 f.) Bedeutung des $\frac{6}{4}$, und dabei erlaubte Verdoppelungen.

Zweyter Abschnitt §§ 1—6 (S. 13). — Besondere Fälle schwieriger Verdopplungen usw.

Siebentes Capitel. Vom Terzquartenaccord (S. 74—86).

Erster Abschnitt §§ 1—12 (S. 81). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben.

Zweyter Abschnitt §§ 1—9 (S. 86). — Besondere Fälle schwieriger Verdopplungen usw.

Achtes Capitel. Vom Sextquintenaccord (S. 87—97).

Erster Abschnitt §§ 1—10 (S. 92). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4 f.) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben.

Zweyter Abschnitt §§ 1—7 (S. 97). — Besondere Fälle des (1 f.) freien Eintritts der Sexte und Quinte und (6 f.) durchgehender übermäßiger Sexten und Quinten im Durchgang und bei langsamem Tempo.

Neuntes Capitel. Vom Secundenaccord (S. 97—108).

Erster Abschnitt §§ 1—15 (S. 105). — (1 f.) Zusammensetzung. — (4 f.) Mögliche Einführungen und Auflösungen desselben. — (9) Gefahr von Quintenparallelen. — (10 f.) Erlaubte Verdopplungen. —

Zweyter Abschnitt §§ 1—7 (S. 110). — (1 f.) Scheidung zwischen Sekund- und Sextquartenakkord. — (3) Verhalten bei Aufhaltung der Sekunde durch langsamen Vorschlag von der übermäßigen Oktave. — (4) Vermeidung von Oktaven.

Zehntes Capitel. Vom Secundquintenaccord (§ 1—7. S. 109—110).

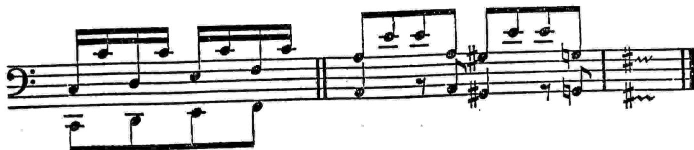
Elftes Capitel. Vom Secundquintquartenaccord (§ 1—5, S. 111).



Zwey und zwanzigstes Capitel.

Vom Einklange.

§. 1. Unter dem Einklange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einklange (all' unisono), wenn auch schon die Figuren hiebey verschieden sind:



2. §. Wir brauchen die Ausnahme dieser Art von Ausführung, welche durch die weggelassene Harmonie ihre Schönheit bekommt, nicht zu erheben; die häufigen musikalischen Ausarbeitungen guter Meister sind hierinnen zuverläßige Zeugen.

3. §. Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, daß einige Componisten, bey der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progreßionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Baß gesetzet, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg davon kann nicht anders als widrig seyn. Man stelle sich vor: Ein Componist arbeitet ein Stück mit vielem Fleiß aus; er verschwendet gleich-[173]sam dabey alle melodischen und harmonischen Künste, welche er auf das reizendeste zusammen verbindet. Nunmehro glaubte er, daß es Zeit sey, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch einen neuen Gegenstand zu ermuntern; er suchet zu dem Ende mit einer Art von Begeisterung einen Gedanken auf; die Pracht und das Erhabene dieses Gedanken soll hervorragen und empfunden werden. Er entsaget dahero gleichsam auf einige Zeit den Schönheiten der Harmonie; sein Gedanke soll einstimmig bleiben; er soll allein der Gedanke und die Beschäftigung aller Begleiter zugleich seyn; er wechselt nachher glücklich mit dem Gebrauch der Harmonie wieder ab u. s. w. Sein Stück wird fertig. Es wird aufgeführet. Mitten in der angenehmsten Erwartung der erwünschten Ausnahme dieses Gedanken stöhrt ihn die Begleitung des Clavieristen. Dieser vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich, und so regelmäßig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beyfall, nur jetzo zum Verdruß. Zum Glücke für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, daß er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hat, und ist überaus froh, daß jener aus Eckel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren lässet, sich an keine Ziffer weiter kehret, und diesen Gedanken mit dem Einklange so weit verstärken hilft, als es nöthig ist, weil ihm die erste Grundregel des Accompagnements gleich beyfällt, welche wir im 19ten § der Einleitung angeführet haben: Ein Accompagnist muß jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie, in der gehörigen Stärke gleichsam anpassen.

4. §. Um dieser Regel genug zu thun, merken wir hier zween Fälle an, welche einem Accompagnisten verbinden, die Beglei-[174]tung mit dem

Einklange zu gebrauchen. Die Begleitung mit dem Einklange ist: wenn man die Baßnoten mit beyden Händen in Octaven spielet.

5. §. Der erste Fall betrifft gewisse Stellen, welche einstimmig gesetzet sind. Wenn also alle Stimmen eines Stückes im Einklange fortgehen: so ist nichts natürlicher, als daß auch der Accompagnist diesem Einklange folget, und die Harmonie wegläßet. Dieser Fall pfleget durch die Wörter unisoni, all' unisono angedeutet zu werden.

6. §. Wir merken hierbey einige besondere Fälle mit an, welche von dem vorigen etwas abgehen. Wenn bey einem Stücke nur die Ripienstimmen mit dem Basse den Einklang haben, die Hauptstimme aber zu dieser einstimmigen Begleitung entweder eine lange Aushaltung oder einen besondern Gesang vorträget: so giebet man auf die Melodie der Ripienstimmen genau Acht, ob sie so beschaffen ist, daß die nöthigsten Intervallen der Grundharmonie, besonders die Dissonanzen mit ihrer Auflösung, in der gebrochenen Harmonie darinnen berühret werden; ist dieses letztere, so bleibet man auch bey der Begleitung im Einklange (a). Wenn aber der die Hauptstimme begleitende Gedanke simpel ist, und nicht allein Harmonie verträget, sondern dadurch wohl gar einen besondern Glanz erhält: so wählt man die mehrstimmige Begleitung (b). Weil zu dieser Wahl eine gute Einsicht gehört, welche im Stande ist zu urtheilen, ob, und wenn man durch die Harmonie der Hauptstimme schade, oder helfe, und weil der in diesem § festgesetzte Fall beyde Arten von Begleitungen, nachdem die Umstände sind, verträget: so ist deswegen eine genaue Andeutung besonders nöthig. [175]



7. §. Wenn ein Componist aus gewissen Ursachen einen Gedanken in die Grundstimme setzet, welcher im eigentlichen Einklange von den übrigen Stimmen begleitet wird, und folglich keine Verdoppelung der Octaven, weder in der Höhe, noch in der Tiefe verträget, weil er just in der vorgeschriebenen und keiner andern Lage ausgeführet werden soll: so läßet man hierbey die rechte Hand pausiren, und spielt diesen verführerischen Einklang bloß mit der linken einstimmig. Eben so werden die Gedanken abgefertiget, welche zwar nicht allezeit etwas glänzendes haben, aber doch von besonderm Ausdrucke sind, und zuweilen ganz allein bey der Grundstimme in der Tiefe vorkommen damit sie durch eine harmonische Begleitung weder bedecket, noch durch eine Verdoppelung der Octave jünger gemachet werden sollen. Der Componist,

welcher dergleichen studirte Plans machet, muß sie sehr accurat bezeichnen, oder er stehet in Gefahr, daß seine Absichten nicht erreichet werden.

8. §. Der **zweyte Fall**, wo die Begleitung im Einklange gut thut, betrifft alle brillante Stellen in der Grundstimme, wobey der Verfertiger eine besondere Absicht gehabt hat; sie mögen in Sprüngen, in Läufern, in gebrochener Harmonie, in Ketten von Trillern, und wer weiß in was für Figuren mehr bestehen. Unsere Absicht ist hiebey, daß diese Stellen deutlich hervorragen sollen, welches durch die harmonische Begleitung nicht so gut geschiehet, als durch die, mit dem Einklange. Es [176] ist noch nicht eingeführet, diesen Fall mit unisoni, oder all' unisono zu bezeichnen: er wird also der Discretion eines verständigen Accompagnisten überlassen. Ich bin von der guten Ausnahme dieser Begleitung bey solchen Stellen durch die Erfahrung genugsam überführet.

9. §. Bloß bey einem **zweystimmigen Stücke**, einem **Solo** oder einer **Soloarie**, werden diese brillante Bässe mehrentheils harmonisch begleitet.

10. §. Wenn die Begleitung im Einklange aufhören soll, so muß man es durch Ziffern über den Noten, wo die Harmonie wieder angehet, andeuten. Gesetzt, daß die erste Note den Dreyklang, welcher auch ohne Ziffern gegriffen wird, über sich hätte: so muß man dennoch in diesem Falle wenigstens eine von den Ziffern, welche er enthält, über diese Note setzen.



Drey und zwanzigstes Capitel.

Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand.

1. §. Diese Art von Begleitung, welche durch t. s, tasto, oder tasto solo angedeutet wird, und wobey die Grundnoten mit der linken Hand allein einstimmig gespielet werden, ist bey gewissen Stellen eines Stückes eben so nöthig, als die Begleitung mit dem Einklange, davon wir im vorigen Capitel gehandelt haben. Bey einer unrichtigen Bezeichnung leidet die Ausführung in beyden Fällen gleich viel.

[177] 2. §. Die Italiäner brauchen beyde Arten entweder gar nicht, oder glauben vielleicht, daß man auf unserm Instrumente bey der Begleitung nichts als Ziffern spielen könne, und halten es folglich zu ungeschickt zum Accompagnement der schönsten und affecktuösesten Stellen, bey welchen sehr oft die

einstimmige Begleitung vorkommt. Das Geklimper ihrer Clavieristen wollen sie alsdenn nicht dabey haben, um so viel weniger, da sie von ihnen wissen, daß sie beynahe keinen Accord, ohne ihn zu brechen, anschlagen können. Man findet also bey ihren Sachen, in delicaten Fällen, gemeiniglich zur Warnung die Wörter, senza Cembalo über die Grundnoten gesetzet. Ganze Arien sind auf diese Art bezeichnet, und es kommt selbst den Sängern dieses Landes lächerlich vor, wenn man ihnen diese Vorschrift in ihren Musikalien zeiget.

3. §. Wir brauchen das tasto solo, wenn es nöthig ist, mit grossem Nutzen. Wenn z. E. Grundnoten mit der Hauptstimme in vielen Terzen oder Sexten nacheinander fortgehen, ohne daß eine Mittelstimme weiter dazu gesetzet ist, so findet unsere Art von Begleitung statt. Das Stück kann zwey- oder mehrstimmig seyn. Wenn diese Grundnoten piano vorgetragen werden sollen, wenn die Terzen und Sexten ganz nahe bey einander liegen, und folglich in keiner Stimme mit der Octave verdoppelt werden, alsdenn ist kein ander Accompagnement nach der Natur möglich, als das unsrige; der Contraviolon schweiget alsdenn stille, und die übrigen Bässe spielen mit dem Clavier diese Noten im eigentlichen Einklange ganz schwach mit. Folgende Exempel sind von dieser Art:

[178] Z. E.



4. §. Wenn aber dergleichen Gedanken stark vorgetragen werden sollen, und die Terzen und Sexten nicht zu nahe beysammen liegen, so kann man die Begleitung mit dem Einklange oder unisono brauchen, und die Grundnoten verdoppeln. Wenn die letzteren nicht zu tief herunter moduliren, so nimmt man diese Verdoppelung lieber eine Octave tiefer als höher. Dieser Fall kommt zuweilen in Sinfonien und Concerten vor, wo die zwo Violinen zusammen, und die Bratsche mit dem Basse auch zusammen im Einklange fortgehen. Z. E.



5. §. Bey ganzen und halben Cadenzen, worein die Hauptstimme mit einem Vorschlag gehet, und wo der Abzug nachher, wie wir im **ersten Theile dieses Versuches** gesehen haben, [179] piano vorgetragen wird, schläget man ebenfalls auf dem **Flügel** bloß die Baßnote an: auf dem **Clavicord** oder **Fortepiano** hingegen kann man sowohl den Vorschlag, als den Abzug mit der rechten Hand mit begleiten; nur muß dieses in einer nach der Hauptstimme abgemessenen Stärke und Länge geschehen, damit jene alle Freyheit behalte, bey dem Vorschlage so stark und lange anzuhalten, als es der Affekt haben will. Ausserdem kann man auch auf den zuletzt genannten Instrumenten bey dem Vorschlage den Baß allein, so stark als es seyn muß, anschlagen, und den Abzug ganz schwach mit der rechten Hand begleiten.

6. §. Man braucht ferner das tasto solo bey Grundnoten, worüber der Gesang in der Tiefe sich aufhält, ohne daß eine Begleitung in der Höhe dabey ist. Wenn dieser tiefe Gesang von mehrern Stimmen harmonisch in der Tiefe begleitet wird, so kann man zwar Ziffern über die Grundstimme setzen, welche ein verständiger Accompagnist, der die Einrichtung des Stückes gleich einsiehet, nicht anders als in derselben tiefen Lage greifen wird: da man sich aber nicht allezeit auf die Discretion des Generalbaßspielers, welches sehr oft Dilettanti sind, verlassen kann, so ist es sicherer und besser, auch in diesem Falle das t. s. über die Grundnoten zu setzen, und die Harmonie allenfalls bey dem Clavier zu verliehren, als ein Accompagnement zu erdulden, welches wegen der Höhe alles überschreyet und die Ausnahme verdirbt. Bey Concerten überhaupt, besonders wenn sie für baßirende Instrumente gesetzet sind, bey Arien für tiefe Stimmen u. s. w. kommen dergleichen tiefe Melodien mit einer tiefen Harmonie zuweilen vor.

7. §. Wir wollen noch folgende Exempel wegen unserer Art von Begleitung mit anmerken. Bey (a), wo die Haupt- [180] stimme mit dem Basse im eigentlichen Einklange anfänget, wird die erste Note t. s. gespielet. Bei (b) ruhet die rechte Hand ebenfalls bei der Note, worunter t. s. stehet, wenn auch Ziffern darüber stünden. Der Vortrag würde bey einer langsamen Zeitmaasse sehr leiden, wenn man hier der Hauptstimme in der Veränderung der Harmonie vorgreifen wollte.





[181] 8. §. Bey unserer Art von Begleitung werden die Grundnoten niemahls mit der linken Hand verdoppelt, es sey denn, daß der Vortrag des Gedanken so stark und das Clavier so ausserordentlich schwach wäre, daß man eine Proportion auf diese Weise suchen müßte. Es ist jedoch allezeit besser, und der Natur des tasto solo gemässer, wenn man diese Nothhülfe nicht brauchet. Hierinnen bestehet eben der wesentliche Unterschied des tasto vom unisono, daß bey diesem die Verdoppelung statt findet, bey jenem aber nicht.

9. §. Der Eintritt der Harmonie nach dem t. s. muß ebenfalls durch Ziffern angedeutet werden, wie wir im vorigen Capitel gesehen haben.



Vier und zwanzigstes Capitel.

Vom Orgelpunkt.

1. §. Wenn über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Baßnoten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen: so nennt man dieses einen **Orgelpunkt** oder Point d'orgue.

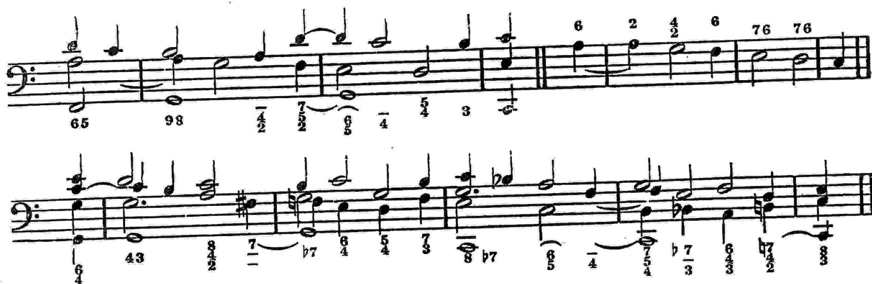
2. §. Dieser letztere kommt gemeiniglich in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder über der Schlußnote vor. Zuweilen findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält. Im erstern Falle pflegen die Componisten über diesem Orgelpunkt alle [182] mögliche contrapunktische Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen.

3. §. Diese Orgelpunkte können drey- und mehrstimmig seyn. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Baß vollständig, doch giebet ihr der letztere alsdenn die gehörige Gravität. Wenn man die hierbey vorkommenden Veränderungen der Harmonie und besondere Zusammensetzung der Intervallen recht deutlich übersehen und erklären will, so lässet man den Baß weg. Die ungewöhnlichsten Signaturen werden alsdenn zu ganz gewöhnlichen Aufgaben des Generalbasses.

4. §. Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertigte sie mit dem tasto solo ab. Wer sie beziffert, muß sich gefallen lassen, daß man sie dem ohngeacht tasto solo spielet. Es ist hieran nicht allein eine **sehr nöthige** Bequemlichkeit, sondern oft die **Unmöglichkeit** Schuld: und gesetzet, man könnte alle Orgelpunkte mit der rechten Hand mit begleiten: so würde doch der Dank dafür lange noch nicht so groß seyn, wie die Angst und Mühe, die es manchem dabey kostet.

5. §. Bey dem t. s. in den Orgelpunkten hat das Auge nicht nöthig, so viele übereinander gethürmte Ziffern und ungewöhnliche Aufgaben zu übersehen. Oft ist die Einrichtung der Harmonie so beschaffen, daß eine Stimme die andere übersteiget, welches eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse veranlassen kann, die deswegen nicht erlaubet ist, weil man sonst dadurch viele Fehler vertheidigen könnte, ohne daß dem ohngeacht das Ohr zufrieden wäre; man müßte also bey diesem Falle, wenn die rechte Hand nicht zu tief herunter kommen sollte, den ganzen Orgelpunkt wegen der richtigen Vorbereitung und Auflösung im getheilten Accompagnement mitspielen, welches nicht zu [183] fordern ist. Oft kommen die Veränderungen der Harmonie so geschwinde hintereinander, daß sie beynahe nicht heraus zu bringen sind, wenn man sie auch mitspielen wollte.

6. §. Folgende Exempel, wobey die Ziffern gesetzet sind, um von der Einrichtung der Harmonie einen deutlichen Begriff zu geben, und wo die Ausführung ohne Baß gleich hinterher folget, werden hinlänglich seyn, das, was im vorigen § angeführet ist, zu erklären:



Allegro.



Fünf und zwanzigstes Capitel. [185]

Von den Vorschlägen.

1. §. Es würde zu weitläuftig seyn, hier alles zu wiederholen, was bereits im ersten Theile dieses Versuches von den Vorschlägen angeführet worden ist.

Ich setze zum voraus, daß meine Leser jene Abtheilung, welche davon handelt, mit Achtsamkeit durchgesehen haben, weil sie von diesem Capitel untrennbar ist.

2. §. Die Vorschläge kann man bey der Begleitung nur sehr selten übergehen; sie haben mehrentheils einen grossen Antheil daran. Sie kommen am öftersten in Stücken vor, wo der Geschmack herrschet, weil sie eine der vornehmsten Zierden desselben sind. Diese Stücke erfordern ein feines Accompagnement, welches die darinnen vorkommenden Schönheiten, an statt sie zu verdunkeln, oder gar zu verderben, vielmehr auf alle mögliche Art erheben muß.

3. §. Die Vorschläge halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt. Es ist bekannt, daß nach den Regeln des guten Vortrages der Vorschlag stark, und der Abzug schwach ausgeführet werden. Folglich haben die Bezifferer doppelt unrecht, wenn sie in der Bezeichnung dieselben übergehen; die Begleitung kann alsdenn mehrentheils nicht anders als widrig ausfallen. Die durch die Vorschläge aufgehaltene Harmonie krieget durch eine genaue Andeutung mehrentheils ein ganz anderes Ansehen, und wir können also mit den schon da gewesenen Aufgaben nicht auskommen, sondern müssen noch einige fremde Signaturen kennen lernen, an die man sich aber gar [186] leicht wird gewöhnen können. In den Stücken, wo keine Hauptstimme über dem Basse stehet, sind diese Signaturen unentbehrlich, weil man da die Vorschläge nicht errathen kann; und gesetzt, man hat die Hauptstimme mit allen ihren Vorschlägen über dem Basse, wie ändert man gleich im Spielen die Bezifferung, wenn sie auf die Vorschläge nicht eingerichtet ist, und was nimmt man für Mittelstimmen zu den letzteren, wenn sie dergleichen vertragen?

4. §. Bey den Aufgaben ist schon vieles wegen der Vorschläge abgehandelt worden: dieses lassen wir mehrentheils hier vorbey, und fangen unsere neue Betrachtungen bei den langen und veränderlichen Vorschlägen an. Die kürzesten darunter dürfen nicht geschwinder, als ein Achttheil im Allegretto, seyn.

5. §. Wenn eine Grundnote ohne Rücksicht auf den Vorschlag, der darüber vorkommt, beziffert ist, und die Intervallen dieses Vorschlages und des darauf folgenden Abzuges sich entweder mit der vorgeschriebenen Aufgabe vertragen, oder wohl gar darinnen stecken: so bleibet man in der Begleitung dabey, welche letztere allenfalls vierstimmig seyn kann, wenn es nöthig ist. Folgende Exempel sind von dieser Art:



[187]



6. §. Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträget, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielet man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affekt und schwach vorgetragen wird, wobey dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwo Nebenstimmen. Dieses ereignet sich auch oft bey Vorschlägen, [188] welche wider die Modulation einen halben Ton zu hoch sind. Die **zweystimmigen** Vorschläge werden mit gespielet, und also dreystimmig abgefertiget. Einige Vorschläge leiden gar keine Harmonie. Aus allen diesen merken wir überhaupt an: daß, je mehr ein Stück Affekt enthält, je feiner das Accompagnement seyn müsse. Diese Feinigkeit äussert sich in der Wahl, in dem Eintritte, in dem Menagement, auch oft in der Weglassung der Harmonie. Exempel von allerley Art werden meine Meynung noch mehr erklären.

7. §. In folgenden Exempeln kommen alle drey Gattungen von **Secunden als Vorschläger von unten** vor. Ohngeacht man sie bey der Begleitung nicht allezeit mitspielet, so muß man sie doch in der Bezifferung andeuten. Wenn man diese Secunden nicht als Nonen tracktiren kann, so ist ihre Signatur

mehrentheils 2 3. Die nöthigen Versetzungszeichen dürfen nicht vergessen werden, und die übrigen dazu gehörigen Ziffern setzet man noch darüber. Wenn über der 2 noch eine Ziffer stehet, so verfährt man dreystimmig. Bey diesen Exempeln sowohl, als bey den übrigen dieses Capitels ist anfänglich die Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Vorschlag, angemerket; bey der Ausführung aber, welche gleich auf jedes Exempel folget, ist die Bezeichnung so, wie sie seyn soll. Bey (a) kann im zweyten Tackte $^{5}_{3}$ genommen werden; im vierten Tackte hingegen läßt man die übermäßige Secunde durch eine Achttheilpause halb vorüber gehen, und nimmt nachher bloß die Quinte. Bey (b) greift man bloß die Septime, und bey (bb), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, auch die Secunde mit darzu. Bey (c) kann man, nachdem es nöthig ist, die Septime auch allein, oder die Secunde mit darzu nehmen, weil sie vorher schon in der Hand ist. Bey (d) ist derselbe Umstand; man nimmt entweder $^{6}_{4}$, oder die 6 allein. Bey (e) [189] machet man aus der Secunde eine None. Bey (f) kann man allenfalls den Vorschlag mitspielen, wenn die Zeitmaasse langsam ist; ausserdem übergehet man ihn mit einer Viertheilpause und schläget die Septime allein an. Bey (g) nimmt man die Vorschläge und ihre Abzüge mit. Ueber $^{4}_{2}$ muß ein Bogen stehen, damit die Sexte wegbleibe. Bey (h) würde die Achttheilpause zu kurz seyn, wenn man dadurch den Vorschlag vorbey gehen lassen wollte: man nimmt ihn also lieber mit, zumahl da er schon in der Hand lieget. Bey (i) lässet sich die Secunde, wegen des im Basse darauf folgenden fis, nicht als eine None brauchen: man kann sie aber weglassen, und $^{5}_{3}$ allein nehmen. Zum ersten fis darf man noch nicht die Sexte greifen, weil man sonst Quinten machen würde. In diesem Exempel pfleget zuweilen die Hauptstimme bey langsamer Zeitmaasse aus Affeckt bey dem a anzuhalten, und sich bis zum folgenden Tackt fortschleppen zu lassen. Der Accompagnist kehrt sich hieran nicht, sondern bleibt bey seinem gleichen Tempo. Bey (k), wenn die Zeitmaasse langsam ist, kann man wohl gar aus den Secunden Nonen machen: ausserdem aber übergehet man sie, und schläget den Dreyklang gleich zu den Grundnoten an. Bey (l) und (ll), wo so viele Vorschläge wider die Modulation vorkommen, muß man die Harmonie ganz dünne einrichten und mit Pausen abwechseln, damit die Zusammenklänge nicht zu widrig ausfallen und die Vorschläge gut vorstechen. Bey (m) behält man den Vorschlag, weil er schon vorher lag, und nimmt die Quinte allein dazu. Bey (n) kann man zwar diese Secunden mitspielen: doch ist die Begleitung, so nach diesem Exempel folget, bey einem schwachen Vortrage besser, und auch ausserdem werden diese Vorschläge in der Hauptstimme durch das Pausiren deutlicher, und das Durchziehen wird nicht gehin-[190] dert. Bey (o), wo der Vorschlag bey dem Eintritt einer veränderten Grundnote um einen halben Ton erhöhet wird, nimmt man die Sexte allein. Bey (p) findet dreyerley Begleitung

statt: (1) die Quinte allein; (2) die letztere mit der übermäßigen Secunde, und (3) die Octave nebst der Quinte und dieser Secunde. Nachdem die Begleitung schwach oder stark seyn soll, nachdem wählet man. Bey (q) machet man die erste Secunde zur None, und nimmt zur zweyten Secunde die Sexte allein, und schläget die Terz nach. Zum c greift man bloß die Quinte und None. Bey dem fis nimmt man die falsche Quinte und Terz. Die Quarte und ihre Auflösung übergehet man in der Begleitung bey dem zweyten Tacte aus der Ursache, damit die Hauptstimme mit aller Freyheit diese Auflösung vornehmen könne, wenn sie will. Dieser Fall gehöret mit zu denen Feinigkeiten, welche die Hauptstimme vorausbehalten muß. Wir wollen bei dieser Gelegenheit überhaupt anmerken: Alle Schönheiten des Gesanges und der Ausführung desselben, sie mögen in Intervallen wider die Modulation, in Aufhaltungen oder Vorausnahmen der Auflösung, oder überhaupt in Rückungen bestehen, muß man bey einem Stücke, worinnen viel Affect ist, und wo ein langsames Tempo genommen wird, durch die Begleitung in ein noch helleres Licht zu setzen suchen, oder wenigstens nicht verdunkeln. Das erstere geschiehet am bequemsten durch Pausen, und das letztere durch eine Verminderung der Harmonie. Wollte man alle solche Feinigkeiten auf dem Claviere mit ausdrücken, so würden die Zuhörer nicht mehr wissen, ob ein Stück nur begleitet, oder mit gespielet würde. Bey (r) hält ein Secundenvorschlag von oben den Dreyklang durch den Accord der grossen Septime auf. Wir haben schon mehrere Exempel von dieser Art gehabt. Diese Vorhaltung ist oft nur selten gut; der schlechte Geschmack brauchet sie alle Augenblicke.

[191] 3. E.

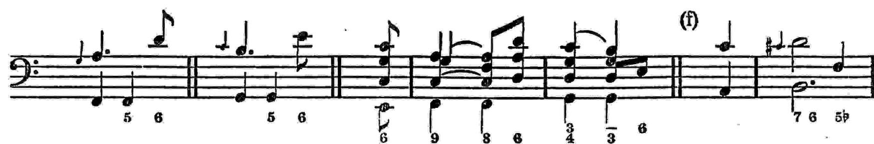
(a)

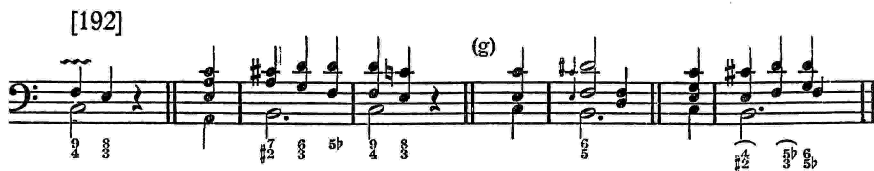
(a)

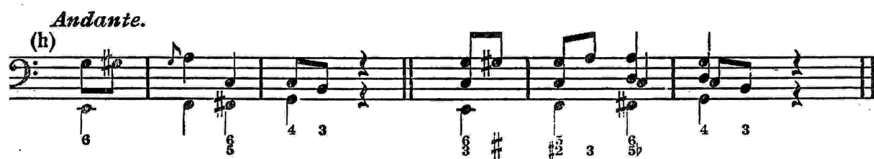
(bb)

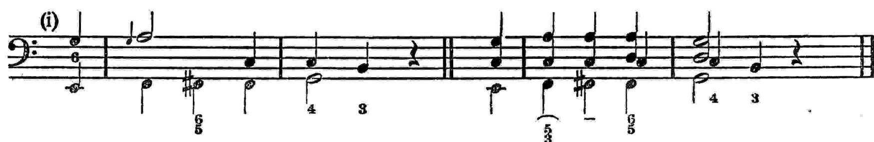
(c)


(d)
(e)


(f)


[192]
(g)


Andante.
(h)


(i)


(k)
(k)


(l)
[193]

Ad: (ll)

(m)

(m)

(n)

(o)

(p) [194]

Ad: (q)

r)

8. §. Ausser diesen Vorschlägen in der Secunde sind mehrere betrachtungs werth. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag entweder mit spielen, wie es die Bezifferung über dem System, welche bloß die Grundnoten angehet, erfordert: oder man wählet die gleich hinterher folgende Ausführung. Das Aushalten mit der falschen Quinte und Terz bey der letztern Begleitung läßt der Hauptstimme die Freyheit, ihren Vorschlag mit dem gehörigen Affect vorzutragen. Das Exempel (aa) wird eben so abgefertiget, wie das bey (a). Bey (b) nimmt man entweder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ zur ersten Grundnote, und $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$ zur zweyten; oder man läßet den Vor- [195] schlag und Abzug in der Begleitung weg, und greift bloß die Quarte, und nachher die Terz, wenn es nöthig ist. Bey (c), wo ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt, ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Wenn die Begleitung schwach seyn soll, so läßet man den Vorschlag durch eine Viertheilpause vorüber gehen, und nimmt nachher $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5\flat}$. Die Exempel (d) und (dd) sind eynerley, und unterscheiden sich bloß dadurch, daß in dem erstern ein einstimmiger, und in dem zweyten ein zweystimmiger Vorschlag vorkommt. Die Begleitung beyder Exempel ist beynahe gleich. Weil bey (dd) langsame und gezogene Noten vorausgesetzet werden, so hat man die Pause bey dem Accompagnement weggelassen, welche bey (d), wo die Zeitmaasse geschwinder ist, gut thut. Bey (e) ist die Begleitung dem Exempel gleich.

Allegretto. [196]

(d)

(dd)

(e)

9. §. In folgenden Exempeln wird der **Secundenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten.** Bey (a) schläget man zur Achttheilpause den Terzquartenaccord vor, und nimmt nachher zum e den harten Dreyklang. Bei (b) wird zum zweyten f $\begin{smallmatrix}6\\5\\2\end{smallmatrix}$ angeschlagen; die Quinte gehet gleich darauf in die übermäßige Quarte, indem die Sexte und Secunde liegen bleiben. Bey (c) nimmt man den Terzquartenaccord, und gehet darauf mit der Terz in die Secunde; die übrigen zwo Ziffern läßt man liegen. Bey (d) wird $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ genommen und die Sexte nachgeschlagen, indem die Quarte und Secunde liegen bleiben. Die Septime muß in der Oberstimme seyn, oder man lässet den Vorschlag lieber durch [197] eine Viertheilpause vorüber gehen. Bey (e) nimmt man bloß die Septime und Quinte, und gehet damit nachher in den Secundenaccord. Man kann über $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ einen Bogen setzen, damit die Terz wegbleibe. Bei (f) wird der vorhergegangene Sextquintenaccord behalten, und nachher der Secundenaccord gegriffen. Bey (g) läßt man, wegen der vorhergegangenen kleinen Sexte, zum zweyten d dieses grosse Intervall weg, und nimmt bloß die Quinte und Secunde ($\begin{smallmatrix}\wedge\\5\\2\end{smallmatrix}$); die erstere gehet darauf in die übermäßige Quarte. Bey (h) verdoppelt man am besten zur ersten Grundnote die Terz, und nimmt hernach die Quarte bey dem Terzquartenaccord unten. Bey (i) kommt der **eigentliche** oder dreystimmige Dreyklang vor, weil die vorhergehenden Sätze auch nur dreystimmig sind. Das Exempel (k) vertrüge zwar ganz wohl den vierstimmigen Terzquartenaccord, und man spielte alsdenn den Vorschlag mit: allein, wenn die Begleitung fein seyn soll, so darf man, wegen der **Fermate,** die Haupt-

stimme in ihrer Freyheit, den Vorschlag dem Affeckt gemäß aufzulösen, nicht einschränken, weil man sonst Gefahr läuft, mit der Hauptstimme in der Auflösung ungleich einzutreffen. Wir haben im ersten Theile dieses Versuches gesehen, daß der Affeckt bey diesen Fermaten viele Freyheit zuläßet, und daß die Vorschläge hiebey in der Melodie, wegen angebrachter weitläufigen Manieren und Auszierungen, zuweilen verkürzet, zuweilen aber auch ohne weiterm Schmuck ausgehalten und verlängert werden. In beyden Fällen braucht man zur Vorsicht entweder die beygefügte dreystimmige Begleitung, oder man schläget die Grundnote zum Vorschlage allein an, und nimmt nachher den Secundenaccord. Bey (l), wo dasselbe Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen vorkommt, pausirt die rechte Hand bey den letzteren, und ergreift [198] nachher den Secundenaccord, indem sie die Harmonie von unten hinauf langsam bricht. Bey (m) ist die Begleitung dem Exempel gleich, oder man nimmt zum Vorschlage den Sextquintenaccord.

[199]

[200] 10. §. Bey folgenden Exempeln wird der Sextenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man im vierstimmigen Accompagnement zum Dreyklange über dem e entweder die Octave, oder noch besser die doppelte Terz; in der dreystimmigen Begleitung bleibet man bloß bey der Quinte und Terz, und wenn man nur eine Stimme in der rechten Hand nehmen darf, so ist es die Terz, welche liegen bleibet. Bey (aa), mit dem beygesetzten allegretto und piano, kann man von den zwo beygefügten Begleitungen eine wählen, welche man will. Wenn der Vortrag nicht piano seyn soll, so kann man bey der erstern Begleitung die Vorschläge mit ihren Abzügen mitspielen. Bey (b) nimmt man nicht mehr als drey Stimmen, weil der simple Satz auch damit zufrieden ist. Wenn die Begleitung noch schwächer seyn soll, so gehet man bloß in Terzen mit der Grundstimme hinauf und herunter: nur muß man wegen der Lage bedacht seyn, damit, statt der Quarten, keine Quinten gegen die Hauptstimme vorgehen. Bey (c) kann man nach Gutdünken, wie wir aus dem Exempel und der beygefügten Begleitung sehen, drey und vier Stimmen, aber nicht weniger nehmen. Bey (d) verfährt man dreystimmig: wenn aber

aus denselben Ursachen, welche wir bey (k) im vorigen § angeführet haben, das Accompagnement fein seyn soll, so nimmt man zum gis bloß die Terz, und bleibet mit ihr liegen. Die Begleitung zu (e) und (f) ist den Exempeln vollkommen gleich. Der Vortrag müßte sehr stark seyn, wenn die vierte Stimme noch darzu sollte genommen werden. Bey (g) kann man die beygefügte Begleitung wählen, wenn man nach dem fünften § den Terzquartenaccord nicht nehmen will.

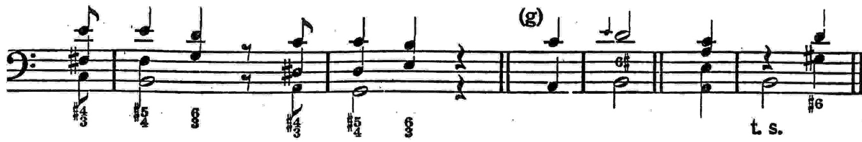
[201] Z. E.

Allegretto.

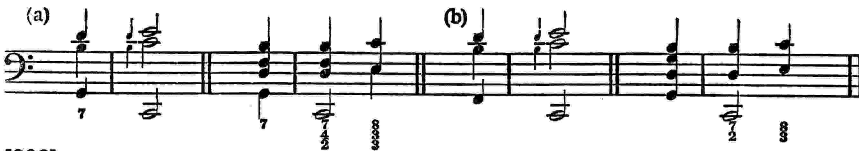
(a) (aa) (b) (c) (d) (e)

[202]

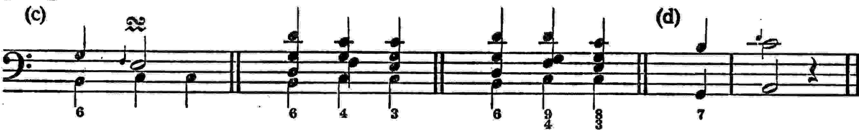
(f)



11. §. In folgenden Exempeln wird der Dreyklang durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) nimmt man zu dem f $\substack{7\\4\\2}$, und den Dreyklang darauf: Bey (b) hingegen greift man nur $\substack{7\\2}$ und $\substack{8\\3}$ nachher. Bey (c) kann man unter den zwo beygefügten Begleitungen wählen. Beyde sind mit ihrer Bezifferung in den Aufgaben schon vorgekommen. Bey (d) findet fünferley Art von Begleitung Statt, worunter die zwo letztern die feinesten sind. Wir haben sie hier mit Fleiß zusammen angeführet, ohngeacht sie ebenfalls schon einzeln da gewesen sind. Bey (e) klinget zu dem Vorschlage wider die Modulation weiter gar nichts: man muß ihn also in der rechten Hand durch eine Viertheilpause vorbey gehen lassen:



[203]





(e)
t. s.

12. §. In folgenden Exempeln wird der Sextquintenaccord durch Vorschläge aufgehalten. Bey (a) kann man den Vorschlag mitspielen, oder

nur die Sexte allein nehmen, wie man es nöthig findet. Bey (b) lässet man am besten den Vorschlag durch eine Pause vorbey gehen. Bey (c) kann man eine Begleitung wählen, so stark oder schwach man sie haben will. Bey der erstern ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (d) ist das Accompagnement dem Exempel gleich.

[204] 3. E.

13. §. In folgenden Exempeln wird der **Accord der grossen Septime** durch Vorschläge **aufgehalten**. Die gute Ordnung ist Schuld, daß einige Aufgaben noch einmal vorkommen, die schon da gewesen sind. Bey (a) wird $\frac{8}{4}{}_{2}$ genommen; die Septime wird nachgeschlagen, und die Quarte und Secunde bleiben liegen. Weil der Vorschlag in der leeren Octave geschiehet, so muß wenigstens $\frac{4}{2}$ darzu angeschlagen werden, wenn man [205] nicht gut findet, ihn mitzuspielen. Bey (b) nimmt man entweder $\frac{7}{4}$ allein, und bleibet damit liegen: oder man nimmt den Vorschlag mit darzu, es muß aber alsdenn die Terz oben liegen. Bey (c) hat man unter der drey- und vierstimmigen Begleitung die Wahl. Bey der letzteren ist die vorgeschriebene Lage die beste. Zu allen Exempeln bey (d) ist die einzige zuletzt beygesetzte Begleitung mit der Pause die vorzüglichste.

[206] 14. §. In den folgenden Exempeln wird der **Sextquartenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten**. Bey (a) hat man die Wahl, ob man den Vorschlag mit der Quarte zugleich anschlagen will, oder ob man die Quinte von der Sexte will binden und nachher herunter gehen lassen. Im erstern Falle muß die Quinte oben liegen. Bey einer schwachen Begleitung wird die Quarte allein genommen. Bey (b) ist das Accompagnement dem Exempel gleich. Bey (c) verträget dieser erhöhete Vorschlag die Quarte gar wohl, wenn man ihn mitspielen will. Bey (d) ist die Ausführung des Exempels und der Begleitung einerley. Bey (e) nimmt man, so lange der Vorschlag dauert, den Dreyklang und hernach den Sextquartenaccord. Die Begleitung dieses Exempels mit zweystimmigen Vorschlägen (ee) ist dieselbe. Bey (f) kann man den ganzen Septimenaccord zum Vorschlage nehmen, oder nur $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$, auch wohl gar bloß die Septime, nachdem der Vortrag und Affekt viel oder wenig Harmonie verträget. Wenn dieses Exempel mit zweystimmigen Vorschlägen (ff) vorkommet, so ist das Accompagnement entweder dem Exempel, oder der beygefügten Vorbildung gleich. Die Exempel (g) und (h) sind denen bey (f) und (ff) ähnlich.

(c)

[207]

(d)

(e)

(ee)

(f)

(ff)

(g)

pp

[208]

(h)

15. §. In folgenden Exempeln, das letzte ausgenommen, wird der **Terzquartenaccord** durch Vorschläge **aufgehalten.** Bey (a) hat man die Wahl unter dem drey- und vierstimmigen Accompagnement. Bey der ersten Vorbildung desselben ist die vorgeschriebene Lage die beste. Bey (b) bleibet man bey dem Sextquintenaccord, und gehet hernach mit der Quinte in die Quarte. Man kann auch in der Begleitung den Vorschlag weglassen, wie wir bey (bb) in demselben etwas weniges geänderten Exempel sehen. Bey (c) nimmt man den Septimenaccord, und bleibet mit der Terz liegen, indem die $\frac{7}{5}$ in die $\frac{4}{3}$ herunter steigen. Bey (d) kann man unter den beygefügten vier- drey- und zweystimmigen Begleitungen diejenige wählen, welche man nöthig findet. Bey (e) wird der **Nonenquartenaccord** durch einen Vorschlag **aufgehalten.** Weil dieser letztere sich mit der Bezifferung gar nicht verträget, so wird er durch eine Pause übergangen:

[209] 3. E.

(a) (b) (bb) (bb) (c) (d)

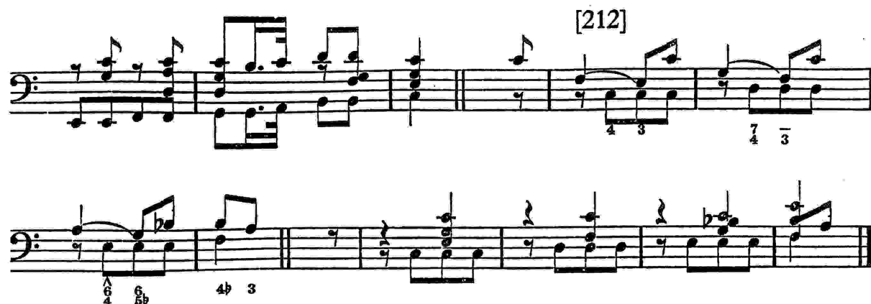
[210]

piano



16. §. Wenn bey einem Solo, oder überhaupt bey einem Stücke, wo die Begleitung fein seyn muß, in der Hauptstimme, bey einer etwas langsamen Zeitmaasse, viele Vorschläge hintereinander vorkommen: so spielet man sie in der rechten Hand nicht alle mit, damit der Vortrag der Hauptstimme nicht verdunkelt werde. Wenn man diese Vorschläge ohne Zwang nicht vorbey gehen kann, so machet man wenigstens durch Pausen eine Veränderung, wodurch der Vortrag der Hauptstimme unterschieden wird. Man überlässet dadurch der letzteren den Vorzug, diese Manier ohne Begleitung zuerst hören zu lassen, und schläget sie in der Begleitung nach. Die Veränderung, welche durch diese Pausen entstehet, ist desto angenehmer, je länger die einförmige Bewegung der Grundnoten vorher schon da gewesen ist, und je länger sie noch nachher dauert. Die Schönheit und das Schmeichelnde der Vorschläge wird folglich dadurch auf das deutlichste empfunden. Die Componisten kennen die gute Ausnahme dieser Art von Ausführung sehr wohl, und pflegen zu dem [211] Ende bey dem Eintritte der Vorschläge der Grundstimme oft Pausen zu geben: sind diese letztern aber im Basse nicht da, so kann man sie doch in der Begleitung anbringen. In folgenden Exempeln thun die Pausen gut:





17. §. In den Exempeln bey (a), welche man zuweilen antrifft, sollten in der Grundstimme Punkte auf die Achttheile folgen, wie wir in der zweyten Vorbildung aller dieser Exempel sehen. Der einmahl festgesetzte Vortrag dieser Vorschläge machet diese Exempel falsch, woran eine Zerstreuung oder eine Unwissenheit Schuld seyn kann. Wenn man die Vorschläge ausschriebe, und ordentlich nach ihrer Geltung in den Tackt mit eintheilete, so würden solche Fehler nicht vorkommen. Es entstehet durch den Vortrag dieser Vorschläge gegen die Grundstimme eine unleidliche Härte, an statt, daß man sonst bey allen Vorschlägen das Schmeichelnde zum Endzweck hat. Oft kann man sich hier nicht einmahl durch Pausen helfen, welche die Auflösung der Vorschläge oder den Abzug abwarten, indem nachher die rechte Hand bey dieser Auflösung wieder einfällt. Der Vorschlag, der Abzug, alles dissonirt bey der Fortschreitung der Grundstimme. Es fliessen aus diesen Exempeln entweder gar keine, oder wenigstens keine natürlichen, und folglich guten Mittelstimmen. Ein sicheres Kennzeichen eines schlechten, oder wenigstens nicht recht überdachten Satzes. Wer bey der Composition richtig denken will, der muß Melodie und Harmonie zugleich denken. Es sind nicht leicht Exempel [213] möglich, wo man so leicht und so viele Quinten machen kann, wie hier: Wenn aber die Grundstimme Punkte bekommt, so ist die Bezifferung und Begleitung natürlich und leichte. Bey den Exempeln, wo nur eine erträgliche Begleitung möglich ist, habe ich die letztere beygefüget, welche aber niemahls die Hauptstimme übersteigen muß. Man geräth zuweilen in Umstände, wo man nicht das geringste ändern darf. In den Exempeln, wo gar keine Begleitung darauf ist, muß man sich an das tasto solo halten. Bey (b) würde die Begleitung sehr widrig ausfallen, wenn man sie der Bezifferung gemäß einrichten wollte, welche unter dem Exempel stehet, und leyder oft so vorkommt. In den beygefügten Accompagnement dieses Exempels ist die richtige Bezifferung davon zugleich mit angemerket. Bey (c) sollte billig im Anfange eines jeden Tacktes ein Achttheilpause in der Grundstimme stehen, damit die eckelhaften anschlagenden Quinten

wegfielen. Unter den heutigen leichten Arbeiten der Italiäner trifft man zuweilen dieses Exempel an. Wenn ein verständiger Accompagnist mit leichter Mühe gewisse Fehler der Componisten aus dem Stegreife verbessern kann und darf: so hat er alle Ehre davon, wenn er es thut, ohngeacht solche Flecken allezeit auf die Rechnung des Componisten fallen. Es ist also auch bey unserm Exempel rathsam, daß man mit beyden Händen die Vorschläge durch Pausen vorüber gehen lässet. Bey (d) ist die Begleitung dem Exempel gleich. Die Dissonanzen kommen hier im Durchgange vor, und man folget mit der rechten Hand der Hauptstimme auf das genaueste. Der Componist würde übel zufrieden seyn, wenn man hier die Strenge der Auflösung genau beobachten und nur das geringste in der Vollstimmigkeit und Fortschreitung ändern wollte. Die zwo letzten Grundnoten dieses Exempels vertragen [214] das vierstimmige Accompagnement. Bey (e) spielet man entweder das Exempel ganz mit, oder lässet die rechte Hand ruhen. Bey (f) und (ff) darf das Accompagnement die Hauptstimme nicht übersteigen.

[215]

(a)

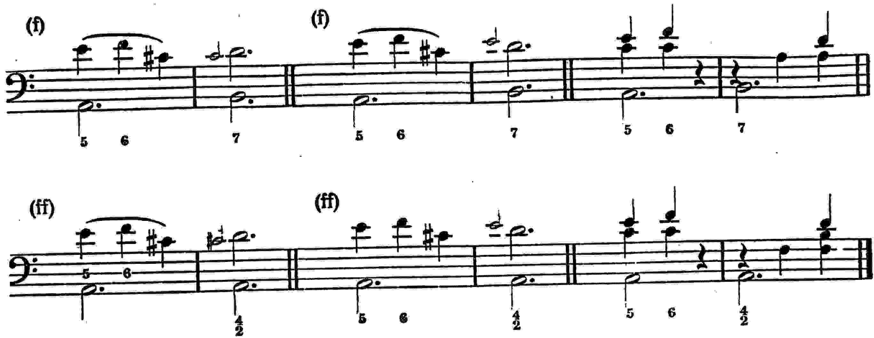
(b)

(c)

(d)

[216]

(e)



[217] §. 18. **Die kurzen und unveränderlichen Vorschläge** werden nicht mitgespielet. Sie machen zwar **überhaupt** in der Begleitung keine Aenderung: wir wollen aber dennoch einige Exempel anführen, wo bey einer **langsamen Zeitmaasse** gewisse Vorsichten gebraucht werden müssen. Bey (a) kann zu dem zweyten gis weder $^{\flat 7}_{5\flat}$, noch der Sextenaccord, sondern blos die falsche Quinte und Terz genommen werden. Bey (b) und (c) thun die Pausen gut; sie machen bey (b) in der Bewegung eine Veränderung, und die Vorschläge werden zugleich deutlich. Bey (c) sind die Pausen nöthig, weil die mit den Grundnoten zugleich angeschlagenen Terzen ekelhafte Quintenschläge machen. Bey (d), wo viele Vorschläge hinter einander vorkommen, vermindert man ebenfalls durch Pausen den widrigen Zusammenklang, und bey (dd) mit zweystimmigen Vorschlägen lässet man die rechte Hand gar weg, weil es besser ist gar keine, als eine widrige Harmonie zu haben. Das Exempel bey (c) mit zweystimmigen Vorschlägen erfordert, aus den bey (b) angeführten Ursachen, auch Pausen:



[218]

[219] §. 19. Wenn vor einer Grundnote ein Vorschlag stehet, so wird der Accord, welcher der Grundnote zukommt, mit dem Vorschlage zugleich angeschlagen: soll aber der letztere eine besondere Aufgabe haben, so muß man sie darüber setzen.



Sechs und zwanzigstes Capitel.

Von rückenden Noten.

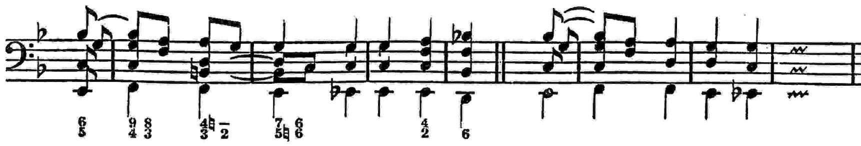
§. 1. Durch **Rückungen** wird die gewöhnliche **Harmonie** entweder **vorausgenommen**, oder **aufgehalten**.

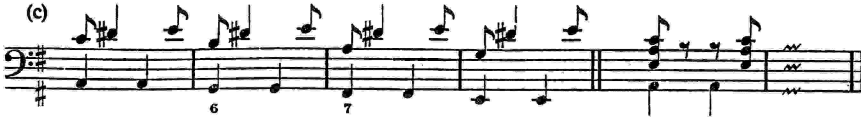
§. 2. **Langsame Rückungen**, welche die **Harmonie vorausnehmen**, machen in der Begleitung keine Veränderung. Der Accompagnist schlägt mit der Grundnote zugleich seine Ziffern an (a): wenn **dergleichen rückende Noten** aber die **Harmonie aufhalten**, so verfähret man, wie wir bey den Vorschlägen gesehen haben; bald spielet man das aufhaltende Intervall in der Begleitung mit, bald lässet man es weg, man vermindert die Harmonie und nimmt blos die Nebenziffern, welche sich mit der anschlagenden und folgenden Note vertragen (b), oder man pausiret gar (c), oder man spielet auch zuweilen alle rückende Noten mit (d). Bey (c) muß die rechte Hand aufgehoben werden, sobald das Dis in der Hauptstimme eintritt. Wenn das Exempel (d) langsam mit Terzen vorkommt (dd), so ist die Begleitung dreystimmig und dem Exempel gleich: ausser einer langsamen oder wenigstens gemäßigten Zeitmaasse aber wird es tasto solo gespielet. Dieses Exempel (d) ohne Terzen, und bey einem **geschwinden** Tempo, hat die Begleitung und Bezifferung von (e):

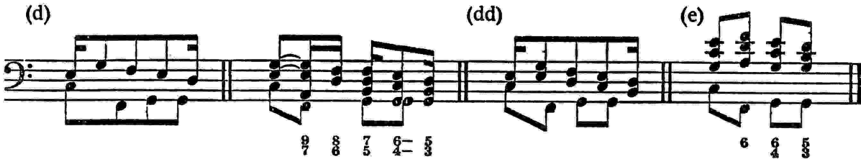
[220]

(a) 6 6 5 6/4/2 6 (b) 6/5 9 8 6 6 6

(b) 6/5 4♮ 6 6/4/2 6







§. 3. **Geschwinde Rückungen** werden, nachdem ihre Beschaffenheit ist, mit vorausgenommener oder aufgehaltener Harmonie begleitet, aber niemals mitgespielet; sie mögen in der Haupt-[221]stimme oder im Basse stecken, so gehet der Accompagnist seinen gleichen Weg fort, und schläget bey folgenden Exempeln seine Accorde in Viertheilen an; hierdurch erhält die rechte Hand das Gleichgewicht des Tactes, wenn die rückende Noten im Basse liegen (a):



§. 4. Die Begleitung der Rückungen durch halbe Töne muß besonders fein seyn, damit diese halben Töne ihre Deutlichkeit behalten, und der Uebellaut nicht befördert werde. Bey (a) wird zu der Grundnote f der Dreyklang ohne Octave genommen. Bey (b) bestehet die Begleitung in einer zierlichen Nachahmung der halben Töne (bb). Wenn die Harmonie stärker seyn soll, so kann man die Intervallen der Hauptstimme, nach Anweisung der Bezifferung bey (bb), mitspielen. Alle diese Exempel setzen ein langsames oder wenigstens gemäßigtes Tempo voraus:

(a)

(b)

[222] (bb)

Sieben und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Anschlage.

§. 1. [verweist auf I, 2, 6].

§. 2. Der **punctirte Anschlag** kommt nur in Stücken vor, wo der Geschmack und der Affect den meisten Antheil haben, und wo also die Begleitung besonders fein seyn muß. Die der Grundnote eigentlich zukommende Harmonie wird durch diese Manier noch länger aufgehalten, als wir bey den Vorschlägen gesehen haben, weil in der Ausführung der Hauptnote der Hauptstimme erst nach dem letzten kurzen Nötgen dieses Anschlages eintritt. Die Stärke und Schwäche des Vortrages ist bey unserer Manier und den Vorschlägen einerley, folglich höret man die aufgehaltene Hauptnote schwach, und die Vorhaltung stark. Alle diese [223] Umstände solten billig, seit der Einführung dieser Zierde des Gesanges, in der Bezifferung eine genaue Andeutung deswegen veranlasset haben: aber wir müssen leider auch hier dasselbe beklagen, was wir

schon bey den Vorschlägen gethan haben. Noch bis hieher haben die Bezifferer unsere Manier ihrer Achtsamkeit nicht werth geachtet.

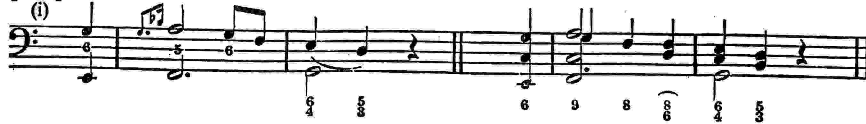
§. 3. Bey der Begleitung einer Grundnote, worüber ein punctirter Anschlag vorkommt, hat man dieselben Hülfsmittel nöthig, welche schon bey den Vorschlägen angezeiget sind. Man ändert, man vermindert die vorgezeichnete Harmonie, zuweilen lässet man sie auch gar weg. Wenn unser Anschlag oft hinter einander vorkommt, und nur einigermaassen Harmonie verträget, so brauchet man, bey nicht gar langsamer Zeitmaasse, die Pausen nicht allezeit gerne, weil die dadurch entstehenden vielen Nachschläge in der rechten Hand den gezogenen Gesang leicht stöhren können.

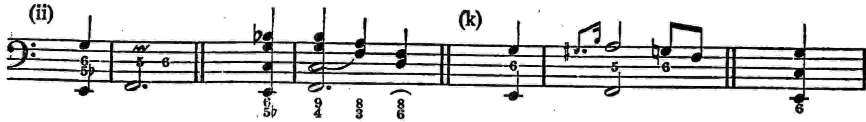
§. 4. Die Harmonie, welche nachgeschlagen wird, tritt mehrentheils bey der zweyten Hälfte der Grundnote ein. Wenn die letztere von sehr langer Geltung ist, so wird ihre zweyte Hälfte noch einmal gleich getheilet, und die nachschlagende Harmonie erst in der letzten Hälfte angeschlagen.

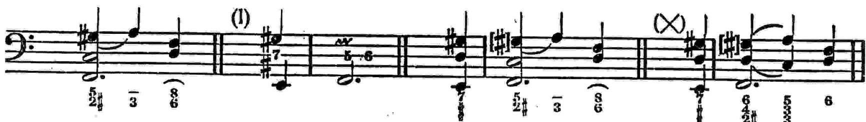
§. 5. In folgenden Exempeln wird durch unsere Manier die Secunde des Grundtones vorgehalten. Bey den Exempeln dieses Capitels selbst ist wiederum die gewöhnliche Bezifferung, ohne Rücksicht auf den Anschlag, beygesetzet: bey der Ausführung aber folget die richtige Bezeichnung. Bey (a) wird bey dem ersten Viertheil zur Grundnote h pausirt, und der Sextquintenaccord nachgeschlagen. Unsere Manier ist bey (a) nach ihrer wahren Geltung abgebildet: bey (X) ist ihre gewöhnliche Schreibart zu sehen. Das Exempel (b) hat dieselbige Begleitung. Bey (c) wird zum h [224] ganz allein die Septime genommen und die Terz nachgeschlagen. Bey (d) wird die Septime und falsche Quinte, und nachher der Sextquintenaccord gegriffen. Bey (e), wenn die Begleitung schwach seyn soll, nimmt man die Septime allein und schläget die Terz nach: wenn aber der Vortrag mehr Harmonie verlanget, so kann man gleich zur Septime die Secunde mit anschlagen. Diese Anmerkung gilt bey allen Fällen von dieser Art. Bey (f) greift man die falsche Quinte allein, oder die Secunde mit dazu, nachdem es nöthig ist; die Sexte bleibet weg. Bey (g) wird pausirt und der Sextenaccord nachgeschlagen. Bey (h) nimmt man die Sexte und allenfalls die Secunde mit darbey. Bey (i) schläget man den Nonenaccord, und bey (ii) den Nonenquartenaccord an, und die gewöhnliche Auflösung folget darauf. Bey einem schwachen Vortrage können in beyden Fällen diese Accorde wegbleiben, indem man nach einer Viertheilpause den Dreyklang nimmt. Bey (k) und (l) kann die Quinte in Gesellschaft der Secunde, oder allein genommen werden. Bey (l) kann man auch, nach dem ersten Septimenaccorde, den durchgehenden Secundenaccord und den Dreyklang darauf greifen, und die Begleitung drey- oder vierstimmig einrichten, nachdem man es gut findet (X). Bey (m) schlägt man nach einer Achttheilpause die Quinte allein an, und die Terz nachher darzu. Bey (n) nimmt man entweder die

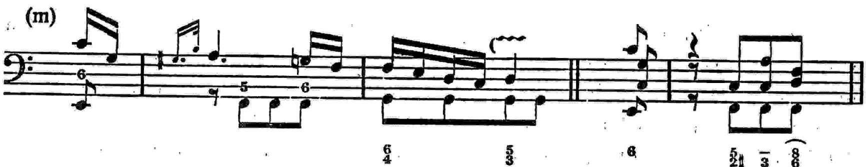
Septime allein, und schlägt die übermäßige Sexte mit der Terz nach, oder man greift gleich zur Septime die Secunde mit, oder man pausiret ein Achttheil und schlägt darauf die $^{\sharp 6}_{3}$ an. Alle drey Arten von Begleitung sind gut, nachdem der Vortrag und Affect stark oder schwach ist. Bey (o) ist es am besten, daß man pausirt, und $^{6}_{3}$ nachschläget. Bey (p) nimmt man blos die Sexte und übermäßige Quarte, und lässet die Terz weg. Bey (q) machen die Pausen [225] in der Oberstimme den Anschlag deutlich; die Septime kann gleich eintreten. Bey (r) wird nach der Achttheilpause die Quinte allein, oder die Terz mit darzu angeschlagen, nachdem es nöthig ist. Bey (s) nimmt man die Septime und Quarte, und löset beyde Dissonanzen nachher auf.

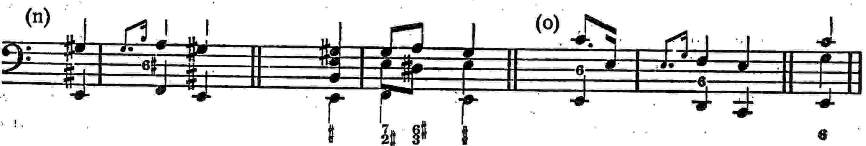
[226]







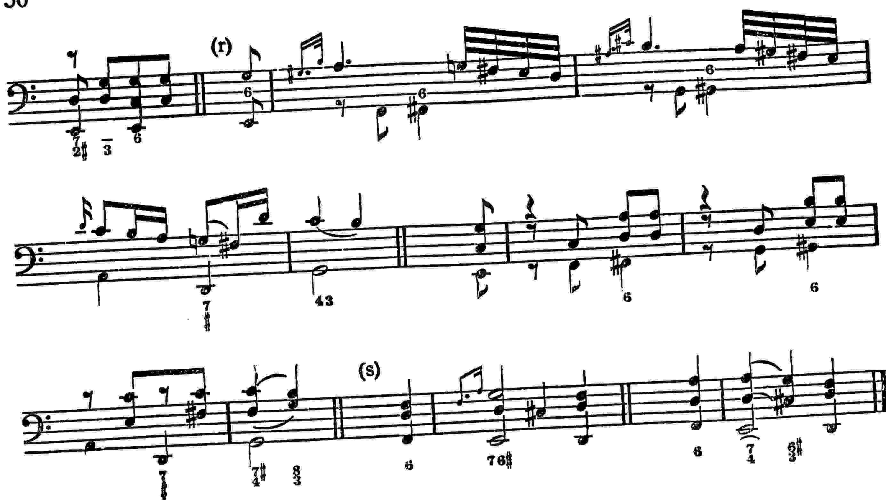






[227]



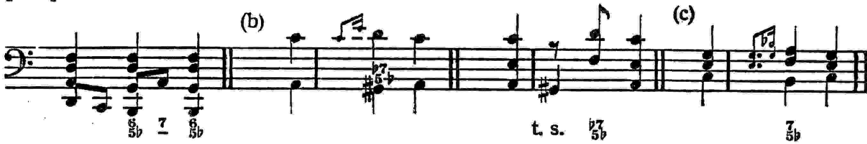


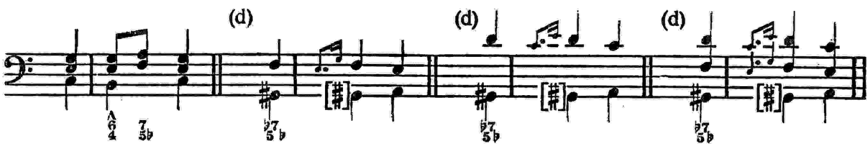
6. §. Ausser diesen Vorhaltungen in der Secunde sind noch mehrere zu betrachten übrig. In folgenden Exempeln wird der Septimenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Bey (a) kann man unter beyden Begleitungen wählen. Die erstere kann allenfalls vierstimmig eingerichtet werden. Das Exempel bey (aa), weil es aus geschwinden Noten bestehet und keinen Affect enthält, kann vierstimmig begleitet werden. Bey (b) vermehret die erste Note unseres Anschlages das Rauhe der anschlagenden vermin- [228] derten Septime; also pausirt man am besten ein Achttheil, und schläget $\genfrac{}{}{0pt}{}{\flat 7}{5\flat}$ dreystimmig nach. Bey (c) kann man die beygesetzte Begleitung nehmen, oder statt $\genfrac{}{}{0pt}{}{\hat{6}}{4}$, eine Achttheilpause wählen, und darauf $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5\flat}$ ohne Terz nachschlagen. Die zwey letztern Exempel bey (d) klingen widrig, ob sie gleich vorkommen. Der Endzweck des Gefälligen und Schmeichelnden ist durch unsere Manier hier verfehlet. Der Gedanke ohne die letztere klinget weit besser, und wenn ja eine Manier angebracht werden soll, so ist es der geschwinde Anschlag mit dem Terzensprunge. Man lässet am besten einen Theil unserer Manier bey der Begleitung durch eine Achttheil- pause vorbeygehen und schläget $\genfrac{}{}{0pt}{}{\flat 7}{5\flat}$ dreystimmig nach: hingegen bey dem ersten Exempel (d) kann man auch $\genfrac{}{}{0pt}{}{\hat{5}}{3}$ dreystimmig nehmen. Das Exempel (e) ist des- wegen nicht gut, weil durch unsere Manier der Satz einem platten Sextengange ähnlich, und die Septime, welche die Schönheit von diesem Satze ist, kaum ge- höret wird. Man nimmt bey dem Eintritte der Manier die Terz allein, und zum letzten Viertheil die Sexte und Terz. Das Exempel (f), mit der schon vorherliegenden $5\flat$, ist besser. Man nimmt $\genfrac{}{}{0pt}{}{\hat{5}}{3}$ dreystimmig und zum letzten Vier- theil den Sextquintenaccord. Bey (g) kann man unter den zwoen Begleitungen

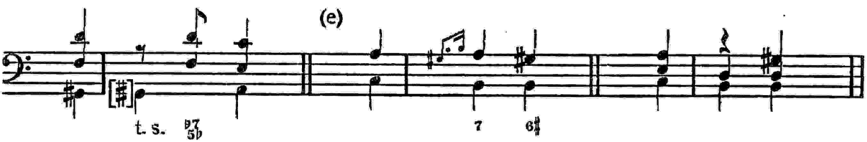
wählen, oder bey dem Eintritt der Manier ein Achttheil pausiren, und zum zweyten Achttheil entweder $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$, oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$, beydes dreystimmig, anschlagen. Die Ursache von der Weglassung eines Intervalles bey dem letztern Septimenaccord ist die Schwäche des Vortrages, womit das letzte Nötgen unserer Manier, und die Hauptnote ausgeführet werden.



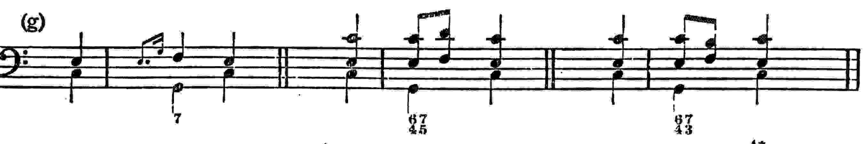
[229]











7. §. Bey (a) wird der **Secundenaccord** durch unsern Anschlag **aufgehalten.** Diese lange Vorhaltung machet das [230] Exempel etwas widrig. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Man nimmt zum f den Dreyklang, und schläget den Secundenaccord nach. Die dreystimmige Begleitung ist hier die beste. Bey (b), (c) und (d) wird der **Sextenaccord aufgehalten.** In dem Exempel (b) wird der Dreyklang genommen, und der Sextenaccord nachgeschlagen. Man kann auch zu dem f blos die Terz nehmen, und nachher die Sexte. Bey (c) hat man unter den beygefügten Begleitungen die Wahl, wenn man eine Achttheilpause nicht brauchen will. Das Accompagnement von (d) ist dem bey (b) gleich. Die Exempel von (dd) wo der **dreystimmige Satz** $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$ **aufgehalten** wird, werden auf einerley Art begleitet. In den noch übrigen hierunter angeführten Exempeln wird der **Dreyklang aufgehalten.** Bey (e) ist einerley Begleitung, nemlich $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ dreystimmig, oder eine Achttheilpause mit dem nachgeschlagenen Dreyklange. Bey (f) nimmt man entweder $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ dreystimmig, oder man pausirt ein Achttheil und schlägt den Dreyklang nach. Bey (g) wird der Nonenaccord mit seiner Auflösung genommen. Bey (h) findet der Nonenquartenaccord Statt und wird nachher aufgelöset. Bey (i) wird $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ und nachher $\begin{smallmatrix}\wedge\\5\\3\end{smallmatrix}$ genommen.

(a) (b)

(c) (d)

[231] (dd) (dd)

(dd) (e) (e)



8. §. Bey (a) und (b) wird der Sextquintenaccord durch unsere Manier aufgehalten. Unter den dreyen beygefügten Begleitungen zu (a) kann man wählen; ingleichen unter den zweyen bey (b). Bey den übrigen Exempeln wird der Accord [232] der grossen Septime verzögert. Das Exempel (c) thut mit dem kurzen Anschlage besser als mit dem punctirten. Der letztere klinget wegen der lange vorgehaltenen Octave leer, und die Begleitung muß es wieder gut machen; beyde Arten von Accompagnement sind gut. Bey (d) und (e) ist die Begleitung einerley, und kann drey und vierstimmig genommen werden. Bey (f) nimmt man den vierstimmigen Accord der grossen Septime gleich bey dem Eintritt der Manier; die Hauptstimme muß die Begleitung in diesem Exempel übersteigen, damit die Sexte und Septime zerstreut liegen. Bey (g) und (h) thut der kurze Anschlag besser, als der punctirte. Bey (g) verlanget das Ohr ohne Pause, gleich bey dem Eintritte der Manier, Harmonie; bey (h) findet eine Viertheilpause statt.



(c)

(d) t. s. (e)

(f) (g)

(h) t. s.

9. §. In folgenden Exempeln wird der **Sextquartenaccord** durch den Anschlag **aufgehalten**. Bey (a) hat man unter dreyen Begleitungen die Wahl. Die zwo erstern können drey- und vierstimmig eingerichtet werden; die dritte bleibet bey zwoen Stimmen und ist die schwächste. Die erstere kann in einer andern, als in der vorgeschriebenen Lage, nicht wohl gebraucht werden. Bey (b) nimmt man die beygesetzte Begleitung, wenn man bey dem zweyten c keine Achttheilpause anbringen will. Diese letztere ist bey (c) nöthig. Das Accompagnement zu (d) muß in der angezeigten Lage bleiben; ausserdem kann man den Eintritt der Manier durch eine Achttheilpause vorüber gehen lassen. Bey (e) und (f) ist die letztere von Nothwendigkeit. Wenn bey (d), (e) und (f), statt der ersten Grundnote fis, c mit dem Dreyklange vorkommt, so bleibet man bey den vorgeschriebenen Begleitungen.

[234] Z. E.

(a)

(b) (c)

(d)

(e) (f)

10. §. Bey (a) und (b) wird der **Quintquartenaccord aufgehalten.** Das Exempel (a) ist deswegen nicht gut, weil die Schönheit der angebrachten Dissonanz durch die Länge unserer Manier mehrentheils verlohren gehet. Ein kurzer Anschlag thut hier besser. Die Begleitung kann nicht anders seyn, als wie sie vorgeschrieben ist; oder man müste bey dem ersten g ein Achttheil pausiren, und den ganzen Quintquartenaccord nachschlagen. Bey (b) ist die Begleitung einerley, das erste c mag 4, oder $\frac{9}{4}$ über sich haben. Das Accompagnement zu (c) ist dasselbige. Bei (b) und (c) wird der **Quartnonenaccord,** und bey (d) [235] der **Septimennonenaccord aufgehalten.** Die Begleitung des letztern Exempels kann drey- und vierstimmig seyn. Bey dem Eintritt der Manier pausirt man ein Achttheil, und schlägt $\frac{9}{7}$ nach.

(a) (b)

(c) (d)



Acht und zwanzigstes Capitel.

Vom punctirten Schleifer.

1. §. [verweist auf I, 2, 7.] [236]

2. §. Dieser letztere kommt zwar nicht so oft vor, als die zwo Manieren, welche wir schon abgehandelt haben: doch wird die Harmonie zuweilen durch unsern Schleifer hier noch länger aufgehalten, als dort. Der Affect, mit welchem die punctirten Schleifer zuweilen vorgetragen werden, und wo alsdenn bey der ersten punctirten Note länger, als gewöhnlich, angehalten wird, nöthiget den Begleiter in diesem Falle, der Aufgabe, welche nach unserer Manier folget, noch die Hälfte von ihrer Geltung abzuziehen, und sie dem vorhergehenden Accord zuzulegen. In der sechsten Tabelle unter der drey und neunzigsten Figur des ersten Theils von diesem Buche finden wir einige Exempel, wobei die Ausführung unserer Manier sehr verschieden ist. Wir werden die dadurch verursachte Veränderung in der Begleitung jedesmal in den folgenden Exempeln anführen.

3. §. Bey allen hierunter vorgebildeten Fällen bleibet man in der Begleitung bey den vorgeschriebenen Aufgaben, ob sie schon ohne Rücksicht auf unsere Manier hingesetzet sind; blos ein gewisser Vortrag dieser Manier kann eine kleine Aenderung veranlassen, wie wir unten angemerkt haben:

(a) (a)

[237]

(a) (a) (a)

(a) (a) b)

[238]

In den obigen Exempeln wird bey (a) die Begleitung nicht verändert, wenn auch noch so lange bey dem Schleifer angehalten wird,: bey (b) hingegen verfähret man nach der Vorschrift, welche gleich auf das Exempel folget, wenn das erste Nötgen unserer Manier noch bey der folgenden Grundnote anhält. Bey (b) (x)

klinget die vorhaltende Quarte in dem punctirten Schleifer nicht gut, ob man sie schon zuweilen in der Ausführung höret. Wenn unsere Manier nebst der Hauptnote zusammen nicht mehr, als die Geltung einer Viertheilnote, beträgt, oder wenn das punctirte Nötgen d noch bey der letzten Grundnote dieses Tactes vorhält, so kann die Wirkung paßiren: ausserdem aber nicht wohl, wenn nemlich in der Eintheilung beyde f in der Hauptstimme und in dem Basse zugleich zum Gehör kommen. Diese leere Octave nebst der vor- [239] hergegangenen nüchternen Quarte machen hintereinander unangenehme Zusammenklänge. Die Ausführungen dieses Exempels (b) (x) mögen indessen seyn, wie sie wollen, so verfähret man dreystimmig und nimmt die Sexte und Terz, oder auch die Qnarte und Terz, wie wir beydes angemerkt haben. Bei (b) (y) darf von Rechtswegen die leere Octave nicht zu lange vorgehalten werden: wenn es aber dennoch geschiehet, und das f zur letzten Grundnote c anschläget, so wird zu diesem c, statt des Dreyklanges, 4 3 genommen.

4. §. In folgenden Exempeln würde das Accompagnement widrig ausfallen, wenn man es nach der gewöhnlichen Vorschrift einrichten wolte: man muß also in der Bezifferung eine Aenderung treffen. Diese letztere ist hinter jedem Exempel beygefüget, die gewöhnliche Bezeichnung ist bey den Exempeln selbst angemerket. Wo der ausserordentlich langsame Vortrag der Manier eine Aenderung veranlasset, da ist sie in der letzten Ausführung des Exempels abgebildet.

(a)

(b) (c)

(c)

[240]
(d)

t. s.

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

[241] Bey (b) vermindert der Schleifer die Härte der anschlagenden Septime. Ob diese letztere gleich in der Harmonie vorher schon da ist, so thut man doch wohl, wenn man sie in der Begleitung wegläſſet, und blos die falsche Quinte und Terz zu der Manier und zu dem ganzen Tacte durch anschläget. Beyde Exempel von (c) haben einerley Accompagnement. Bey (d) kann, wegen der Sexte, womit der Schleifer eintritt, der Dreyklang nicht genommen werden: da nun dem ohngeacht der Dreyklang und kein anderer Accord dieser Grundnote zukommt, so nimmt man entweder blos das Intervall, welches der Sextenaccord ausser der Octave mit dem Dreyklange gemein hat, nemlich die Terz, oder man schlägt die Grundnote allein an. Wenn sich mit diesem Exempel ein Stück anfängt, so ist es am besten, daß der Baß bey dieser Manier pausiret. Wenn bey (e) der Schleifer gewöhnlich lang ist, daß nemlich in der Hauptstimme das g mit dem letztern h in dem Basse

zugleich eintritt, so schläget man mit der rechten Hand zu diesem letztern Viertheil des Tactes den vollen Sextquintenaccord noch einmal an: wenn aber das erste kleine punctirte Nötchen in unserer Manier noch bey dem letztern h der Grundstimme anhält, so muß die Begleitung so eingerichtet werden, wie sie neben dem Exempel abgebildet ist. Beyde Exempel (f) haben die zwischen inne stehende Begleitung. Bey (g) muß gleich bey dem zweyten Viertheil der Sextquartenaccord in beyden Exempeln eintreten. Bey (h) nimmt man den Terzquartenaccord, und bey (i) die dreystimmige Aufgabe $\hat{\underline{\overset{6}{4}}}\ \bar{3}$; wenn bey diesem letztern Exempel die erste Note des Schleifers länger als gewöhnlich, gehalten wird, so wird die Terz erst bey dem letzten Achttheile des Tactes nachgeschlagen, und die Sexte noch einmal dazu wiederholet, wie wir in der letzten Ausführung angemerket haben.



Neun und zwanzigstes Capitel. [242]

Vom Vortrage.

1. §. Es ist ein Irrthum wenn man glaubt, daß sich die Regeln des guten Vortrags blos auf die Ausführung der Handsachen erstrecken. Man hat alles dasjenige, was im **ersten Theile dieses Versuchs** vom Vortrage abgehandelt worden ist, und wohin ich meine Leser verweise, auch bey dem Accompagnement in gewissen Umständen zu beobachten. Das letztere nimmt noch mehrern Antheil an den Regeln des guten Vortrages, als die Ausübung der Handsachen, weil ein Begleiter nicht nur seine vorgeschriebenen Grundnoten dem wahren Inhalt gemäß ausführen muß, sondern noch überdem wegen der Stärke und Schwäche, und wegen der Höhe und Tiefe der Harmonie vernünftige Einrichtungen zu machen hat. Wir haben uns darüber schon **in dem 19ten Paragraph der Einleitung** erkläret, und von einem Accompagnisten gefordert, daß er jedem Stücke, welches er begleitet, die ihm zukommende Harmonie mit dem rechten Vortrage **in der gehörigen Stärke und Weite** gleichsam anpassen soll.

2. §. Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muß die Begleitung dabey seyn. Ein Solo, oder eine Soloarie giebet also die beste Gelegenheit, einen Accompagnisten zu beurtheilen. Hier muß man die meiste Vorsicht anwenden, damit die Absichten der Hauptstimme gemeinschaftlich erreicht werden. Ich weiß nicht, ob dem Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letztere kann vielleicht lange Zeit [243] zugebracht haben, um sein Stück, welches er nach jetziger Mode selbst verfertiget haben muß, gut

heraus zu bringen, und darf dennoch deswegen noch nicht auf den Beyfall verständiger Zuhörer gewisse Rechnung machen, weil sein Vortrag durch eine gute Begleitung erst belebet werden soll. Der Accompagnist hingegen hat manchmal kaum so viele Zeit, das ihm vorgelegte Stück nur flüchtig anzusehen, und muß demohngeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudiret sind. Der Solospieler oder der Sänger behält indessen alles Bravo gemeiniglich für sich, und giebet seinem Begleiter nichts davon ab. Er hat Recht, weil er den Schlendrian kennet, vermöge dessen ihm dieses Bravo eigenthümlich und ganz allein gegeben wird.

3. §. Die Schönheit eines guten Accompagnements bestehet nicht in vielen bunten Figuren und einem starken Geräusche, welches man ohne Vorschrift erfindet. Hierdurch kann der Hauptstimme leicht Tort geschehen; man benimmt ihr die Freyheit allerley Veränderungen bey dem Wiederholen und auch ausserdem anzubringen. Der Begleiter kann zuweilen am meisten hervorragen, und die Achtsamkeit verständiger Zuhörer auf sich ziehen, wenn er in seinem ganz gelassenen Accompagnement eine blosse Festigkeit und edle Einfalt blicken lässet, und dadurch den glänzenden Vortrag der Hauptstimme nicht stöhret. Ihm darf nicht bange seyn, daß man ihn bey dem Zuhören deswegen vergißt, weil er nicht alle Augenblicke mit lärmet. Nein, einem verständigen Zuhörer kann nicht leicht etwas entwischen; in den Empfindungen seiner Seele sind Melodie und Harmonie jederzeit untrennbar. Erfordert es die Gelegenheit und der Character eines Stückes, so kann der Begleiter alsdenn seinem aufgehaltenen Feuer allenfalls den Zügel schiessen lassen, wenn die Hauptstimme pausiret, oder simple Noten [244] vorträget. Es wird jedoch hierzu viele Geschicklichkeit und Einsicht in den wahren Inhalt eines Stückes erfordert, und man kann schon mit einem Accompagnemente zufrieden seyn, welches blos die Anforderungen, auch ohne ausdrückliche Andeutung, erfüllet, welche im 19ten Paragraph der Einleitung geschehen sind. Wir werden zu dem Ende in diesem Capitel, und in der Folge fortfahren, unsere Anmerkungen nebst der Reinigkeit zugleich hauptsächlich mit auf das Feine der Begleitung zu richten.

4. §. Es ist zuweilen nöthig, und dem Begleiter nicht eben unanständig, sich vor der Ausführung eines Stückes mit dem, der die Hauptstimme vorzutragen hat, zu besprechen, und dem letztern die Freyheit wegen der Einrichtung des Accompagnements zu überlassen. Einige wollen den Begleiter sehr eingeschränkt wissen, einige aber nicht. Man gehet also durch eine vorher genommene Abrede den sichersten Weg, weil die Meynungen verschieden sind, und die Hauptstimme zu wählen hat.

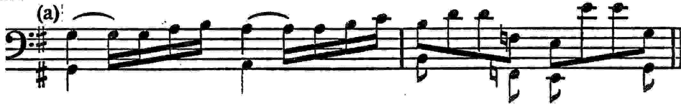
5. §. Wir machen unter den Gegenständen des Vortrages den Anfang bey der Stärke und Schwäche, und finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielet, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie

diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet. Man muß sich alsdenn in acht nehmen, damit keine nöthige Ziffer ausgelassen, und keine unrechte verdoppelt werde. Einige nehmen zur Herausbringung des Piano einen ganz kurzen Anschlag der Tasten noch mit zur Hülfe: allein der Vortrag leidet hierbey erstaunlich, und selbst unter den abgestossenen Noten vertragen die wenigsten diesen so gar kurzen Druck. Durch einen seltenern Anschlag mit der rechten Hand, bey durchgehenden Noten, kann [245] man noch eher die Stärke der Begleitung schwächen. Die schöne Erfindung unsers berühmten Herrn **Holefelds**, wodurch man seit kurzem alle Register des Flügels **in währendem Spielen**, vermittelst eines leichten Fußtrittes ab- und anziehen kann, hat die Flügel überhaupt, und besonders diejenigen, welche nur ein Manual haben, vollkommener gemachet, und die Schwierigkeit, wegen des Piano, bey den letztern glücklich gehoben. Es wäre zu wünschen, daß alle Flügel in der Welt zur Ehre des guten Geschmacks so eingerichtet würden.

6. §. Dieser Erfindung ungeachtet behält das **Clavicord** und das **Fortepiano** wegen der mancherley Art, die Stärcke und Schwäche **allmählig** vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus. Das Pedal bey den letztern thut seine guten Dienste, wenn die Noten in der Grundstimme nicht zu geschwinde sind, und der Baß durch ein sechzehnfüßiges Register durchdringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Gesang der Grundstimme verstümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füssen heraus gebracht werden können: so thut man besser, wenn man das Pedal wegläßet, und die Grundnoten blos mit der linken Hand spielet.

7. §. Die Regeln, welche man **überhaupt** wegen des **Forte** und **Piano** bey einer Orgel und einem Flügel mit zwo Tastaturen geben kann, sind folgende: Das Fortißimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accorde ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubet. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen, [246] daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Undeutlichkeit verursachet würde. Die blosse Verdoppelung der Grundnoten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht werden können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema eintritt, bey Nachahmungen, welche stark vorgetragen werden sollen, thut diese Verdoppelung der Grundnoten sehr gut. Wenn aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken,

welcher einen besonderen Ausdruck erfordert, einige bunte Figuren vorkommen, welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl heraus gebracht werden können: so verdoppelt man wenigstens die Hauptnoten, und spielet die übrigen einfach (a). Hierdurch behält die rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo forte kann die linke Hand mit den Baßnoten allein auf dem stärkern Manuale bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vorträget. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Pianißimo wird auf eben dieser Tastatur durch die Verminderung der Harmonie heraus gebracht. Man muß, um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit zu Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau beygesetzet sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vortrages von der Willkühr des Ausführers der Hauptstimme abhänget.

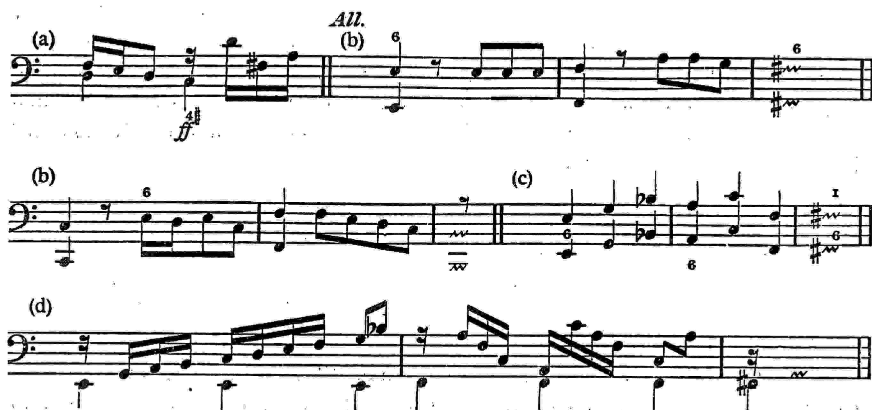


[247] 8. §. Ein Begleiter muß genau Achtung geben, ob derjenige, den er begleitet, mit seiner Stimme, oder mit seinem Instrumente die Höhe und Tiefe gleich stark habe, und ob die Töne der Hauptstimme in der Ferne und in der Nähe gleich deutlich klingen. Ist dieses letztere nicht, so muß man die Begleitung, auch ohne ausdrückliche Andeutung, so einrichten, damit die schwachen Töne durch ein zu starkes Accompagnement nicht bedecket werden. Man weiß z. E. von der Querflöte, daß sie in der Höhe weit durchsticht, in der Tiefe aber nicht, ohngeachtet sie übrigens von gleichem Tone seyn kann.

9. §. Man muß, wegen der Stärke, das Forte im Tutti vom Forte im Solo wohl unterscheiden. Das letztere muß in einem genauen Verhältniß mit der Stärke der Hauptstimme stehen; das erstere hingegen kann schon stärker seyn.

10. §. Wenn sich die Modulation ändert, so giebt man es durch eine Verstärkung in der Begleitung zu erkennen. Wenn der Vortrag alsdenn z. E. fortißimo seyn soll, so nimmt man beyde Hände voller Harmonie, bricht die letztere von unten hurtig herauf, und lässet hernach in der linken Hand blos die Grundnote mit ihrer Octave, in der rechten Hand aber alle Ziffern liegen (a). Wenn gewisse Gänge durch eine Versetzung wiederholet werden, so verdoppelt man mit der linken Hand blos die Hauptgrundnoten zu mehrerer Deutlichkeit (b). Sind diese Gänge so beschaffen, daß sie ganz durch mit der Octave mitgespielet werden können, so unterscheidet man solche Hauptnoten durch eine verstärkte Harmonie, allenfalls mit beyden Händen. Die Noten bey (c) mit einem darüber

gesetzten Striche sind es, von denen hier die Rede ist. Ausser der guten Ausnahme dieses Forte, bekommen bey kurzen Pausen die vorschlagenden Noten dadurch ein besonderes Gewichte, und die Mitspielenden eine grosse Erleichterung, weil bekann-[248]termaassen dergleichen kurze Pausen, ausser dem Clavier, viele Schwierigkeiten machen (d). Diese letztere Anmerkung erstrecket sich auf alle Gelegenheiten, wo kurze Pausen vorkommen.



11. §. Die erste Note nach einer Fermate oder Generalpause schläget man gerne stark an. Wenn auch schon piano unter dieser Note stehen solte, so giebet man ihr dennoch durch einen mäßig starken Anschlag einen Nachdruck. Diese Freyheit des Vortrages ist alsdenn besonders nöthig, wenn der vorhergegangene Stillstand von dem Basse allein zuerst gebrochen wird. Es ist besser, daß man alsdenn eine Note etwas stärker, als es eigentlich seyn solte, anschläget, und dadurch die Mitspielenden in der Ordnung erhält: als wenn man aus einer übertriebenen Genauigkeit dieses, denen übrigen Mitmusicirenden, wegen der gehörigen Nachfolge, unentbehrliche Zeichen weglassen, und dadurch wagen wolte, daß ein ansehnlicher Theil vom Stücke, wo der [249] Componist oft eine besondere Schönheit angebracht hat, durch eine Unrichtigkeit verdorben würde. In dergleichen Fällen ist der erste Anfänger der Führer, und wenn es auch die Bratsche trift.

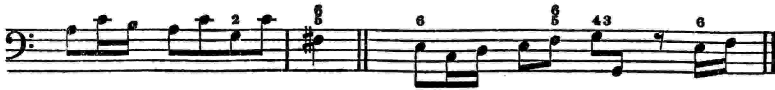
12. §. Die Noten, welche in eine Schlußcadenz einleiten, werden stark vorgetragen, wenn es auch nicht ausdrücklich angedeutet ist. Man giebet der Hauptstimme dadurch zu verstehen, daß man eine verzierte Cadenz erwarte, und daß man deswegen anhalten werde. Dieses Zeichen ist besonders bey dem Allegro nothwendig, weil die verzierten Cadenzen bey dem Adagio mehr ein-

geführet sind, als bey jenem. Die Hauptstimme pfleget oft in diesem Falle die letzten Noten vor der Schlußcadenz durch ein schleppendes Forte vorzutragen, damit die Begleiter vorher wissen, daß die Cadenz verzieret werden soll.

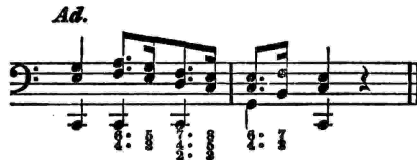
13. §. Wenn die Hauptstimme eine lange Aushaltung hat, welche nach den Regeln des guten Vortrages mit einem Pianißimo anfängt, bis auf ein Fortißimo allmählig anwächset, und wieder nach und nach bis auf ein Pianißimo abnimmt: so richtet sich der Begleiter hiernach auf das genaueste. Er wendet alle Künste, das Forte und Piano herauszubringen, so viel ihm möglich ist, an. Er wächst und fällt zugleich mit; nicht mehr, nicht weniger.

14. §. Bey Gelegenheit der abgestossenen und gezogenen Noten merken wir an, daß man bey den Accorden, wozu die Grundnoten nicht ausdrücklich abgestossen werden sollen, nicht nöthig hat, alle Stimmen auf das neue anzuschlagen. Die Intervallen, welche im vorhergehenden Accorde schon da sind, und im darauf folgenden liegen bleiben können, lässet man liegen. Durch diesen Vortrag, wenn er zumal mit fliessenden Progressionen in der besten Lage vergesellschaftet ist, erhält die Begleitung eine singende Wirkung. Bey gezogenen Noten ist er unentbehrlich. Aus dieser guten Ursache sind die meisten Exempel dieses [250] Buches in dergleichen Ausführung vorgebildet worden, damit die Lernenden beyzeiten an diese Art von unterhaltendem Vortrage gewöhnet, und vor dem so gewöhnlichen als ekelhaften Gehacke bey dem Generalbasse bewahret werden. Wenn die Zeitmaasse so sehr langsam, und das Instrument worauf man spielet, so ungemein schlecht ist, daß die liegen gebliebenen Intervallen nicht hinlänglich nachklingen: so ist alsdenn ein wiederholter Anschlag nöthig. Auf den Orgeln brauchet man diese Nothhülfe nicht.

15. §. Der Vortrag der Sechzehntheile in den unten folgenden Exempeln klinget im Adagio sehr matt, wenn keine Puncte darzwischen stehen. Man thut also wohl, wenn man bey der Ausführung diesen Mangel ersetzet. In der Schreibart der punctirten Noten überhaupt fehlet es noch sehr oft an der gehörigen Genauigkeit. Man hat daher wegen des Vortrags dieser Art von Noten eine gewisse Hauptregel festsetzen wollen, welche aber viele Ausnahme leidet. Die nach dem Punct folgenden Noten sollen nach dieser Regel auf das kürzeste abgefertiget werden, und mehrentheils ist diese Vorschrift wahr: allein bald machet die Eintheilung gewisser Noten in verschiedenen Stimmen, vermöge welcher sie in einem Augenblicke zusammen eintreten müssen, eine Aenderung; bald ist ein flattirender Affect, welcher das diesen punctirten Noten sonst eigene Trotzige nicht verträget, die Ursache, daß man bey dem Puncte etwas weniger anhält. Wenn man also nur eine Art vom Vortrage dieser Noten zum Grundsatze leget, so verliehrt man die übrigen Arten.



[251] 16. §. Unter die noch fehlenden Signaturen gehören hauptsächlich die Puncte, welche zwischen den Ziffern mit eben dem Recht stehen solten, mit welchem man sie zwischen den Grundnoten antrift. Man muß sich wundern, daß man noch bis jetzo bey der Bezifferung diese Puncte übergangen hat, ohngeachtet bey dem jetzigen feinen Geschmacke ihre Nothwendigkeit gar sehr einleuchten muß. Wie viele Ungleichheiten können nicht bey dem Mangel dieser Puncte wegen der Auflösungen vorgehen! Wie sehr leidet oft nicht ausserdem der Vortrag und das Genie eines Stückes, und wie unendlich aufmerksam muß nicht das Ohr seyn, um keine Fehler zuzulassen! Folgendes Exempel mag einen Beweis von meiner Meynung abgeben:



17. §. Wenn bey einem langsamen Tempo viele geschleifte Grundnoten auf einer Stufe hintereinander vorkommen, und man will sie mit der tiefern Octave verdoppeln: so geschiehet dieses nur bey der ersten und dritten, oder in den Triolen blos bey der ersten. Die untersten verdoppelten Noten werden alsdenn ausgehalten (a). Wenn dergleichen Noten aber geschwind und abgestossen ausgeführet werden sollen, damit sie ein starkes Geräusche machen (b): so kann man nach der bey (c) abgebildeten Art vom Vortrage verfahren. Gar lange dürfen dergleichen Paßagien nicht dauern, sonst werden die Hände zu steif und zu müde. Man thut alsdann besser, wenn man sie wie andere Trommelbässe spielet, und [252] der deswegen im ersten Theile dieses Versuchs, in der Einleitung, in einer Note gegebenen Vorschrift folget.





18. §. Wenn bey einem Concert, oder überhaupt bey einem vielstimmigen Stücke der Baß mit allen Ripienstimmen eine Aushaltung hat, da unterdessen die Hauptstimme ihre besondere Bewegung beybehält, auch solche wol gar zuweilen durch Rückungen verändert: so thut der Accompagnist wohl, wenn er zur Aufrechthaltung des Tactes, und zur Sicherheit der übrigen Mitmusicirenden die Tacttheile mit der rechten Hand harmonisch anschläget, ob sich auch schon die Harmonie bey der Aushaltung nicht ein einziges mahl verändern solte. Hat der Baß ganz allein eine lange Aushaltung, so kann man die auszuhaltende Grundnote alsdenn einfach wieder anschlagen, wenn sie nachzuklingen beynahe aufgehöret hat. Nur muß dieses nicht, wie man zu sagen pfleget, wider den Tact geschehen. Bey den geraden [253] Tacten kann diese Wiederholung im Anfange und in der Mitte geschehen, nachdem die Tactart viele Theile hat, und nachdem das Tempo langsam oder geschwinde ist. Bey den ungeraden Tacten findet dieser wiederholte Anschlag nur im Niederschlagen Statt: kommt aber im währenden Aushalten ein Forte vor, nachdem ein Piano vorhergegangen ist, so kehret man sich nicht an die angeführte Tacteintheilung, sondern schläget, so viel man abmerken kann, gleich bey dem Eintritt des Forte die Grundnote nebst der Harmonie mit beyden Händen, und wenn ein Fortißimo angezeiget ist, mit vollen Händen an. Auch hier kann man, wegen Mangel an Zeichen, den Eintritt der Stärke und Schwäche bey der Grundnote und ihren Ziffern nicht pünctlich andeuten.

19. §. Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten gerissen (pizzicato) auszuführen haben, so pausirt der Clavierist, und überläßet diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon. Trift aber dieses pizzicato blos die Grundstimme, so spielet der Accompagnist seine Noten mit der linken Hand allein, und stösset sie ab: es sey dann, daß der Componist aus guten Ursachen Ziffern über die Noten gesetzet hätte, so träget man mit der rechten Hand auch die Harmonie abgestossen vor. Wenn der Vortrag des pizzicato und coll'arco nur mit wenigen Noten abwechselt: so muß jenes von diesem durch einen sehr merklichen Vortrag unterschieden werden, es geschehe nun durch ein gänzliches Pausiren, durch ein abgestossenes tasto solo oder unisoni, oder durch einen kurzen Anschlag der Harmonie. Wenn bey dieser

Nothwendigkeit des Abstossens in der Hauptstimme Vorschläge vorkommen, welche man in der Begleitung sonst nicht übergehet, so spielet man sie nicht mit, sondern nimmt blos die übrigen dazu gehörigen Ziffern, weil der geschleifte Vortrag der Vorschläge und Abzüge sich mit dem Abstossen nicht wohl verträget.

[254] 20. §. In langsamer oder gemäßigter Zeitmaasse wird **überhaupt** bey den **Einschnitten** länger angehalten als es seyn soll, besonders wenn der Baß mit den übrigen Stimmen, oder, bey einem Solo, mit der Hauptstimme allein gleiche Pausen und Noten hat. Man muß alsdenn genau Acht haben, damit der Vortrag gleich sey, und keiner eher oder später, als der andere, nach den Pausen fortgehe. Dieser Fall ereignet sich auch oft ausser den Einschnitten bey Fermaten, Cadenzen u. s. w. Man pfleget alsdenn mit Fleiß in dem Tempo etwas zu schleppen, und man muß also von der Strenge des Tactes etwas fahren lassen, weil sowohl bey der letzten Note vor der Pause, als auch bey der Pause selbst, gemeiniglich länger angehalten wird, als es seyn sollte. Ausser der Gleichheit, die man durch diese Art von Ausführung erhält, bekommt der Gedanke einen Nachdruck, welcher ihn erhebet.



21. §. Bey dem Schlußtriller eines Stückes wird mehrentheils angehalten, das Tempo sey wie es wolle. Hat das Stück Reprisen, so wird dieser Triller, und folglich auch die Grundnote dazu, erst bey der letzten Wiederholung am Ende, verlängert. Hierdurch giebet man dem Schlusse des Stückes noch zuletzt ein Gewichte, und läßet den Zuhörer empfinden daß es aus sey. [255] Diese Art zu schliessen kann vielleicht, ohngeachtet ihrer guten Ausnahme, in einigen Gegenden nicht eingeführet seyn. Der Begleiter muß also in diesem Falle viele Aufmerksamkeit anwenden, zumal da auch bey uns zuweilen Schlußtriller vorkommen, wo entweder das Feurige oder das Traurige eines Gedanken erfordert, daß man in dem Tempo gerade fortgehe (a). Es verstehet sich von selbst, daß der Accompagnist ebenfalls nicht anhält, wenn die Grundnoten bey dem Schlußtriller fortgehen (b). Wenn aber bey diesem Fortgange der Grundstimme die

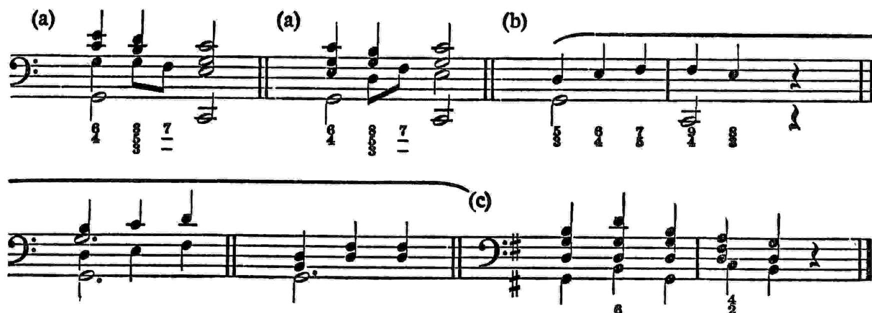
letzte Note die Quinte der Tonart ist, so hält man dabey noch so lange stille, bis man merket, daß die Hauptstimme, oder die übrigen Mitmusicirenden mit ihrem Triller fertig sind (c). Eben so verfähret man, wenn in der Grundstimme, nach dem Eintritt des Trillers blos die Quinte der Tonart in der höhern oder tiefern Octave wiederholet wird (d). Wenn sich ein Stück ohne Schlußtriller endiget, so gehet man auch, ohne anzuhalten, gleich weiter fort (e).

[256]

22. §. Wenn man einem tiefen Instrumente, einem Fogott, Violoncell u. s. w. oder einer tiefern Singstimme, einem Tenor oder Baß, ein Solo oder eine Soloarie accompagnirt, so muß man sich in der Begleitung niemals wegen der Höhe von der Hauptstimme zu weit entfernen, sondern auf die Weite der Modulation der letztern genau Acht haben. Man pfleget sich alsdenn nicht leicht über die eingestrichne Octave mit der Harmonie zu versteigen. Ist es nöthig, die Aufgaben ganz tief zu nehmen, so muß man die Harmonie verdünnen, weil die Tiefe nicht viele Harmonie verträget, ohne die Deutlichkeit zu verliehren.

23. §. Sind Ripienstimmen zu einem Stücke mit einer tiefen Hauptstimme gesetzet, so muß man auf die Höhe und Tiefe der erstern genau hören,

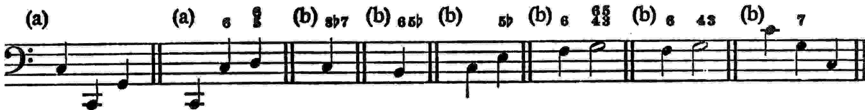
und die Begleitung des Claviers in derselben Weite nehmen. Der Gesang der Hauptstimme muß durch übersteigende Mittelstimmen alsdenn nicht undeutlich gemacht werden. Aus dieser Ursache setzen zuweilen die Componisten, der guten Ausnahme und Veränderung wegen, die Mittelstimmen in die Tiefe, wenn der Hauptgesang sich daselbst aufhält, und wechseln nachher glücklich wieder mit der Höhe bey den Rittornellen ab. Nach allen diesen muß der Accompagnist sich genau richten. Gewisse Fälle, wobey man sich in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie, der Zierlichkeit wegen, gewisser Freyheiten bedienen kann, werden an einem andern Orte abgehandelt werden. Hier wollen wir nur dasjenige den Begleitern nochmals anrathen, worauf wir schon öfters gedrungen haben, nemlich, daß in der Ober-[257]stimme auf einen guten Gesang gesehen werde. Die besten Lagen sind hierbey, so viel es nur möglich ist, zu nehmen, und wenn man ja in der Nothwendigkeit stehet, die Hauptstimme mit der Harmonie zu übersteigen, so muß man diejenigen Intervallen in die Oberstimme legen, welche mit andern Mittelstimmen unter sich (a), oder mit der Hauptstimme (b), oder mit dem Basse (c) in Terzen oder Sexten fortschreiten:



24. §. So verwerflich die Begleitung ist, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet: so nöthig, und folglich auch erlaubt ist sie zuweilen im Anfange eines geschwinden Stückes, besonders wenn dieses letztere zweystimmig ist. Man bietet sich dadurch, wegen des Tempo, einander gleichsam die Hände, und die Zuhörer verliehren nicht das geringste vom Anfange, wegen der Gleichheit und guten Ordnung. Schwachen Musikern überhaupt, sie mögen begleiten oder führen, ist dieses Hülfsmittel der Einförmigkeit allenfalls auch ausser dem Anfange erlaubet, wenn sie dadurch wieder in die Gleichheit des Tactes kommen können, woraus sie gefallen waren.

[258] 25. §. Wenn die rechte Hand durch viele unterwärts aufgelösete Dissonanzen zu tief herunter gekommen ist, so muß man alle, in dieser Anleitung angezeigte Gelegenheit, besonders bey langen Grundnoten, bey con-

sonirenden Sätzen, bey der Wiederholung derselben, bey durchgehenden Noten u. s. w. ergreifen, mit guter Art nach und nach wieder in die Höhe zu kommen. Dieses letztere ist oft aus einer guten Vorsicht nöthig, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse stehet, weil die erstere oder auch mehrere Stimmen zuweilen unvermuthet aus der Tiefe in die Höhe springen können, welches der Accompagnist nicht thun darf. Wir sehen also aus diesem und mehrern möglichen Fällen, die sich zwar nicht alle bestimmen lassen, welche aber ein verständiger Begleiter gar bald entdecket, die Nothwendigkeit, durch eine fleißige Uebung im Accompagnement mit der Zeit Meister von der erforderlichen Höhe und Tiefe der Harmonie zu werden. Ich verstehe hierunter nicht blos eine Fertigkeit, die Intervallen allenthalben gleich angeben zu können, sondern eine Geschicklichkeit, dahin, wo man nur will, und wo es nöthig ist, mit der Harmonie auf eine gute Art gleich hinzukommen. Wir wollen bey dieser Gelegenheit noch einige Fälle mit anmerken, wobey man bequem mit in die Lagen kommen kann, welche man in Ansehung der Höhe und Tiefe der Harmonie nöthig findet. Wenn z. E. der Baß mit einem consonirenden Satze in die Octave springet, so kann man ohne Gefahr, durch die Gegenbewegung, alsdenn die Lage eher verändern, als bey andern Sprüngen der Grundnoten (a). Ausserdem sind die Aufgaben mit nachschlagenden und unvorbereiteten Dissonanzen ebenfalls bequem, daß man unter den Lagen wählen kann (b):



26. §. Bey der Begleitung muß man eben so wenig nur ganz leicht über die Oberfläche der Tasten hinfahren, als bey den Handsachen, sondern man muß dem Niederdruck allezeit eine gewisse Kraft geben. Dieses kann nicht leicht geschehen, ohne daß man die Hände etwas hoch aufhebet. Wenn dieses nicht zu Holzhackermäßig geschiehet, so ist die Erhebung der Hände nicht allein kein Fehler, sondern vielmehr gut und nöthig, um den Mitmusicirenden das Tempo leichter merkend zu machen, und den Tasten das gehörige Gewichte zu geben, damit die Töne nach den Regeln des guten Vortrages deutlich herausgebracht werden können.



Dreißigstes Capitel.

Von den Schlußcadenzen.

1. §. Meine Leser werden aus dem ersten Theile dieses Versuches gesehen haben, daß die Schlußcadenzen mit und ohne Verzierung vorkommen. Wir wollen also den Begleiter hier unterrichten, wie er sich in beyden Fällen zu verhalten habe.

2. §. Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompagnist den Sextquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz [260] die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwehnten Accordes nothwendig machet, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaaße, oder der Affect erfordert.

3. §. Wenn bey einem mehr als zweystimmigen Stücke die Grundstimme, bey dem Eingange in die verzierte Cadenz, Pausen hat, so schläget der Accompagnist bey dem Schlusse der Cadenz, es mag sich diese letztere durch einen langen Triller, oder ohne denselben durch eine andere Figur, oder durch ein Pianißimo endigen, den Dreyklang, nebst der Dominante im Basse an, und pausiret hernach weiter fort, wenn noch mehr Pausen nachfolgen.

4. §. Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem blossen langen Triller aufgehaltenen Cadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß dieses mit einer Festigkeit und sichern Wiederergreifung des Tempo sogleich geschehen, als man merket, daß der Triller von der Hauptstimme lange genug geschlagen worden ist, und daß er matt werden möchte. Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgehet, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführer das wieder ordentlich fortgehende Tempo deutlich fühlen. Solten diese nach der Cadenz sich gleich weiter fortbewegenden Grundnoten mit einem Piano bezeichnet seyn

welches aber selten vorkommt, so schläget man wenigstens die ersteren, welche vor dem Eintritte des folgenden Tactes vorkommen, stark an, oder giebet allenfalls den Mitmusicirenden durch eine Bewegung des Cörpers die Tacteintheilung zu erkennen.

[361]



5. §. Zuweilen fehlet es dem Ausführer der Hauptstimme an der Disposition, sich bey der Cadenz aufzuhalten, ohngeacht ein Ruhezeichen über der Grundnote stehet; er pfleget dieses alsdenn seinen Begleitern durch eine Bewegung mit dem Kopfe, oder mit dem Leibe zu verstehen zu geben. Wenn der Accompagnist dieses merket, so schläget er, statt einer auszuhaltenden Grundnote lauter solche kurze Noten an, dergleichen vorhergegangen sind, damit die gute Ordnung erhalten werde, und die übrigen Musiker den Fortgang im Tempo ohne Aufhaltung deutlich hören:

6. §. Wenn im folgenden Exempel der Componist bey der Schlußcadenz, ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung der Grundnoten fortgehen läſſet: so hält der Accompagnist bey dem ersten g gleich an, und wiederholet dieses Intervall bey dem Triller, worauf er den folgenden Tact anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erfordert alsdenn ein aufmerksames Ohr:

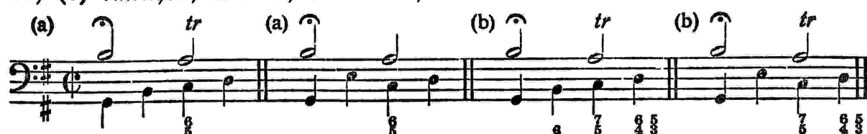
[262] 7. §. Im Andantino und Allegretto wird zur Cadenz sowohl der Sextquartenaccord, als auch der folgende Dreyklang kurz von unten hinauf gebrochen und liegen gelassen. Im Allegro hingegen schläget man, vor der Verzierung der Cadenz, den Sextquartenaccord sammt der Grundnote mehrentheils ganz kurz an. Die Hauptstimme erhält dadurch die Freyheit, bey einem feurigen

Stücke ihre Verzierungen, nach einem ganz kurzen Stillstand, gleich anzufangen, und viele geschwinde, und zugleich solche Noten anzubringen, welche sich auf den vorgeschlagenen Accord nicht eben beziehen. Es ist dieses auch nicht allezeit nöthig, ohngeacht man dennoch so viel möglich bey dem Anfange der Verzierung auf den Sextquartenaccord mit siehet. Wenn man das Feld der verzierten Cadenzen zu sehr einschränken wolte, so würde der Mißbrauch davon, den man nun schon mit Geduld ertragen muß, und nicht leicht abschaffen kann, noch unleidlicher werden, als er schon ist. Ausser dem Falle, da die Hauptstimme gleich nach dem Sextquartenaccord mit der Verzierung anfänget, pflegen sich die Ausführer der gedachten Hauptstimme, um an die nachklingende Harmonie der $\frac{6}{4}$ nicht zu sehr gebunden zu seyn, dadurch zu helfen, daß sie ihre Note mit dem Ruhezeichen noch eine Weile aushalten und alsdenn erst ihre Schönheiten anbringen, wenn der Nachklang des Claviers mehrentheils vorbey ist. Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Cadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem vorher der Sextquartenaccord ihrem Gehör gut eingepräget worden ist.

8. §. Der Triller, womit man die verzierte Cadenz endiget, wird mehr aus Gewohnheit, als aus einer Schuldigkeit in der Quinte, und wenn die Tonart weich ist, zuweilen auch in der Sexte geschlagen. Weil nun der Accompagnist auf diesen Triller lauren muß, damit er bey dem Eintritt desselben den Drey-[263]klang sogleich darzu anschlagen könne: so muß man sich bey solchen Cadenzen, welche mit Ketten von Trillern verziert werden, durch eine allzu grosse Sorgfalt nicht verführen lassen, und mit dem Dreyklange gleich zuplatzen so bald ein etwas langer Triller in der Terz geschlagen wird. Dieser Triller ist gemeiniglich ein sicheres Kennzeichen, daß die Cadenz noch nicht zu Ende ist, und man waget also durch einen zu frühen Anschlag noch viele Töne zu hören, welche zu dem Dreyklange nicht passen. Ein verständiger Ausführer der Hauptstimme wird sich zwar alsdenn auf alle mögliche Art einschränken, und, damit das Gehör nichts widriges empfinde, bald zum Schlusse eilen: allein diesen Zwang muß ein Accompagnist nicht veranlassen. Solte jemand aus besonderm Gefallen mit einem solchen Triller in der Terz der Grundnote seine Cadenz endigen wollen: so muß er sich gefallen lassen, wenn der Clavierist mit seinem Dreyklange nicht gleich bey der Hand ist, sondern diesen Triller zuvor eine Weile anhöret, bis er gewiß weiß, daß die Cadenz damit geschlossen werden soll. Einige Ausführer der Hauptstimme haben einen Wohlgefallen daran, wenn sie den Accompagnisten durch einen langen Triller in der Quinte hintergehen und vermögen können, daß er mit seiner Auflösung des Sextquartenaccordes dabey einfällt, ob sie schon nachher in ihren Verzierungen, welche sehr oft zu der vorhergegangenen Auflösung nicht harmonieren, fortfahren: allein der Accompagnist kann bey dieser Heldenthat ganz geruhig und vor allen recht-

mäßigen Vorwürfen ſicher ſeyn. Er gönnet ſeinem Führer dieſes Vergnügen, und überläſſet ihm zugleich die Ehre der guten Ausnahme.

9. §. Bey folgenden Exempeln, welche zuweilen vorkommen, wird zur erſten Note der Dreyklang genommen, womit man, wenn die Zeitmaaſſe hurtig iſt, bis zur letzten Note liegen bleibet, und alsdenn erſt anhält. Die mittlern Noten läſſet man, ohn-[264]geacht der darüber geſetzten Ziffern, ohne Begleitung mit der rechten Hand durchgehen (a). Bey einem langſamen Tempo muß die Bezifferung geändert werden, indem man die Begleitung nach der Abbildung bey (b) einrichtet, und bey dem d anhält:



10. §. Die halben Cadenzen, wobey über der vorletzten Note eines Stückes 76 oder 76♯ ſtehet, kommen jetzo nicht mehr ſo oft vor, wie vordem. Man hält dabey mit dem Septimenaccorde ſo lange an, bis in der Hauptſtimme die Auflöſung erfolget, welche mehrentheils mit einem langen Triller in der Sexte oder Terz der Grundnote geſchiehet, nachdem zuweilen einige Verzierungen vorhergegangen ſind. Der Begleiter ſchläget alsdenn ſeinen Sextenaccord ſogleich **ausgehalten**, und wenn das Tempo langſam iſt, **gebrochen** an.



11. §. Wenn in Arien oder andern Stücken, aus einer harten Tonart, der zweyte Theil in die weiche übergehet, und ein Da Capo darauf folget: ſo muß nach der Cadenz des zweyten Theiles der Accord der letzten Grundnote auch ohne Andeutung hart ſeyn. Eben daſſelbe iſt bey Stücken aus einer harten Tonart in acht zu nehmen, wo der Componiſt zuweilen mit einem Gedanken aus derſelben weichen Tonart in die Cadenz hinein gehet. Ob gleich in dieſem Falle, ſtatt der groſſen Septime und Sexte, dieſe Inter-[265]vallen klein vorkommen: ſo muß dennoch der letzte Dreyklang, nach der Cadenz, hart ſeyn:



12. §. Bey dem unten angeführten Exempel, wo die Bezifferung ohne Rücksicht auf eine Aufhaltung der Cadenz über die Grundnoten gesetzet ist, kehret sich der Accompagnist nicht an die vorgeschriebene Aufgabe, sondern nimmt zum g, statt 43, 4/2 8/5, so bald er merket, daß die Hauptstimme bey der Cadenz anhalten will, es mag dieses mit, oder ohne Verzierung geschehen. Es werden auf diese Art alle Exempel in dem angeführten Falle abgefertiget, sie mögen beziffert seyn, wie sie wollen.



Ein und dreyßigstes Capitel. [266]

Von den Fermaten.

1. §. [verweist auf II, 8 des ersten Titels].

2. §. Die Hauptstimme mag in eine Fermate springen (a), oder durch einen Vorschlag hinein gehen (b), in beyden Fällen wird die fermirende Grundnote ohne Begleitung mit der linken Hand allein angeschlagen, und bey dem Ende der Fermate mit der gebrochenen dazu gehörigen Harmonie noch einmal wiederholet. Die Hauptstimme erhält hierdurch überhaupt alle mögliche Freyheit diese Fermate auszuführen, wie sie will. So wird z. E. in dem Falle bey (a) das künstliche Ab- und Zunehmen der Stärke des Trillers, oder Aushaltens, durch das Rauschen der Harmonie nicht verdunkelt, und bey (b) dem Vortrage des Vorschlages nichts in den Weg geleget. Solten auch noch andere Verzierungen von der Hauptstimme angebracht werden, so ist das tasto solo in aller Art hier unentbehrlich. Wenn bey (a) unter der fermirenden Grundnote Forte steht, so kann man alsdenn die Harmonie in der rechten Hand kurz abgestossen oder ganz kurz gebrochen mit der Grundnote anschlagen.



[267]
3. §. Wenn die Hauptstimme schleppend in eine Fermate gehet, so muß sich der Accompagnist mit fortschleppen lassen. Dieses ist in dem unten folgenden Exempel durch × × vorgebildet. Wenn die Hauptstimme daselbst bey dem a anhält, und darauf Verzierungen anbringet, so gehet der Accompagnist bis zum fis fort, und bleibet damit, samt der dazu gehörigen Harmonie so lange liegen, bis er merket, daß der Vorschlag über der folgenden Grundnote eintritt, da er alsdenn das g allein mit der linken Hand anschläget, und es bey dem Ende der Verzierung mit dem gebrochenen Dreyklange noch einmal wiederholet.

4. §. Der Begleiter muß sich überhaupt wegen des Anhaltens und Fortgehens bey den Fermaten nach der Vorschrift genau richten, welche wir deswegen im ersten Theile dieses Versuches angemerket finden. Es beruhet alles darauf, daß bey der Hauptstimme sowohl die simpeln Noten, als auch die Auszierungen vor der Fermate mit den Grundnoten samt ihren Accorden gehörig harmoniren und zugleich eintreffen.

5. §. Fermaten ohne Vorschläge oder Verzierungen, und wo zuweilen das Ruhezeichen über einer folgenden Pause stehet, werden kurz und platt abgefertiget.

6. §. Folgendes Exempel, dergleichen wie im 20sten Paragraph des neun und zwanzigsten Capitels mehrere gesehen haben, wird zuweilen wie eine Fermate ausgeführet, ohngeacht kein Ruhezeichen angedeutet ist. Die Hauptstimme pfleget alsdenn aus Affect, wider die Strenge des Tactes, mit dem [268] Vorschlage c ganz langsam in das h zugehen, dieses letztere lange auszuhalten, die Sechzehntheilpause zu verlängern, und alsdenn erst weiter zu gehen. Der Accompagnist muß auf alles dieses genau Achtung geben, und vornehmlich die Quinte bey dem dritten f, welche sich auf den Vorschlag beziehet, nicht zu frühzeitig auflösen. Diese Auflösung wird in einer langsam gebrochenen Harmonie des Secundenaccordes nachgeschlagen, wenn die Hauptstimme kurz vorher in das h gegangen ist.



Zwey und dreyßigstes Capitel.

Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements.

1. §. Wir erinnern hier nochmals, daß die Zierlichkeit des Accompagnements nicht in bunten Figuren und Manieren, welche man zur Unzeit erfindet, und wodurch einige so gar den Gesang der Grundnoten verstellen, bestehen müsse: wir haben bereits in unserer Anleitung ganz andere Gegenstände gezeiget, wodurch sich ein Begleiter den allgemeinen Beyfall erwerben kann, und wollen noch ferner in dieser Art fortfahren.

2. §. Es wird in diesem Capitel unterschiedenes vorkommen, woran ein Accompagnist nicht eher Theil nehmen muß, als bis seine Einsichten so weit sind, daß er pünctlich weiß, wenn, und wo Zierlichkeiten angebracht werden können. Ausserdem ist es besser, daß er sich nicht weiter versteiget, als ihm die Flügel gewachsen sind.

3. §. Der gewöhnlichste Ausdruck, wodurch man einen guten Accompagnisten kennbar machet, pfleget dieser zu seyn: er accompagniret mit Discretion. Dieses Lob ist von weitläuftiger Bedeutung, und man will damit so viel sagen: Der Begleiter weiß gut zu unterscheiden, und hiernach seine Einrichtungen zu machen, nachdem der Inhalt eines Stückes, dessen Vollstimmigkeit, die Mitgehülfen in der Ausführung, besonders der Ausführer der Hauptstimme, die Instrumente oder Singstimmen, der Ort, die Zuhörer u. s. w beschaffen sind. Er suchet mit der grössesten Bescheidenheit denenjenigen, die er begleitet, ohngeacht er sie zuweilen mit seinen Kräften übersiehet, die erwünschte Ehre mit zu erwerben. Diese Bescheidenheit zeiget er besonders gegen Personen, die nicht vom Metier sind. Er lässet diese letztern lieber hervorragen, als daß er sie verdunkeln solte. Ueberdem schläget er in die Absichten des Verfassers und der Ausführer eines Stückes jederzeit ein; er suchet diese Absichten zu befördern und zu unterstützen; er ergreifet alle mögliche Schönheiten des Vortrages und der Begleitung überhaupt, so bald es der Inhalt eines Stückes fordert; er wendet aber auch bey dem Gebrauche dieser Schönheiten zugleich die nöthige Behutsamkeit an, damit er niemanden einschränke; zu dem Ende bringet er seine

Künste nicht alle Augenblicke, sondern sparsam und nur alsdenn an, wenn sie die gute Ausnahme befördern. Keine allzu grosse Weisheit darf ihn drücken, und er vergißt niemals, daß er nur begleitet und nicht führet; er weiß, daß ein gutes Accompagnement die Ausführung eines Stückes belebet, und daß im Gegentheil der beste Ausführer durch [270] eine elende Begleitung ungemein verliehret, weil ihm alle Schönheiten verdorben werden, und was das vornehmste ist, weil er dadurch aus der guten Disposition, worin er war, kommen muß. Mit einem Worte, ein discreter Accompagnist muß eine gute musicalische Seele haben, welche vielen Verstand und guten Willen hat.

4. §. **Mit Discretion accompagniren** heisset auch zuweilen die Fehler anderer übertragen, und denenselben nachgeben. Oft befiehlet dieses die Höflichkeit, oft auch die Nothwendigkeit, wenn z. E. ein vielstimmiges Stück von vielen Ausführern, welche nicht gleiche Fähigkeiten besitzen, **ordentlich** ausgeführet werden soll. Der beste Anführer muß alsdenn nachgeben, und folglich auch der Accompagnist.

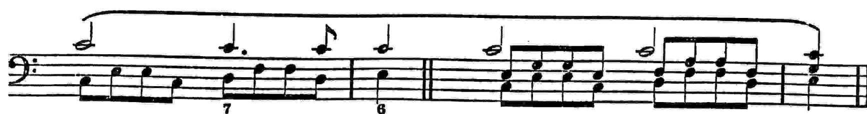
5. §. **Mit Discretion accompagniren** heisset auch gewissen Freyheiten, welche sich die Ausführer der Hauptstimme zuweilen herausnehmen, nachgeben. Diese letztern pflegen alsdenn bey der Auszierung oder Veränderung des Gesanges, ohne daß es eigentlich seyn solte, von der Vorschrift in etwas abzugehen. Dem verständigsten Ausführer der Hauptstimme kann dieses begegnen, wenn er weiß, daß er einen tüchtigen Accompagnisten hat, und sich folglich mit aller möglichen Freyheit dem Affecte überläßet. Diese Freyheiten müssen also nicht aus einer Unwissenheit, sondern aus einer vernünftigen Souverainität herrühren, und betreffen nur gewisse Kleinigkeiten, welche einem erfahrnen Accompagnisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten. In den unten angeführten Exempeln (a) pflegen die Ausführer der Hauptstimme zuweilen in der Ausschmückung ihres Vortrages eine Bezifferung für die andere zu nehmen. Der Accompagnist muß seine Harmonie hiernach einrichten. Ausser dieser Verwechselung der Aufgaben muß man bey der Begleitung auch aufmerksam seyn [271] und nachgeben, wenn die Hauptstimme in ihren Verzierungen mit der Harmonie nicht auf den Punct eintrift, wie es die vorgeschriebene Signatur eigentlich erfordert (b):



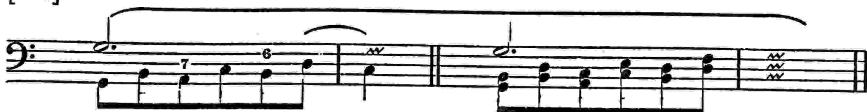
6. §. Unter die Zierlichkeiten der Begleitung gehören vornehmlich mit, **die gleichen Fortschreitungen in Terzen** mit den Grundnoten. Die rechte Hand bindet sich hier niemals an eine gleiche Vollstimmigkeit. Das durchaus vierstimmige Accompagnement findet selten, und nur bey langsamen Noten Statt (a), weil diese Terzen, wenn die Zeitmaasse hurtig ist, nicht gut heraus gebracht werden können. Die dreystimmige, und am allermeisten die zweystimmige Begleitung, wo man blos die Terzen zu den Grundnoten mitspielet, sind hier die vorzüglichsten. Aus allen unten angeführten Exempeln sehen wir, daß **gehende,** und **in Terzen springende Grundnoten** in gewissen Umständen am bequemsten diese Begleitung in Terzen erlauben. Die Vermeidung falscher Progreßionen nöthiget den Begleiter diese Terzen oft zu nehmen. Gewisse Einleitungsclauseln können ebenfalls mit blossen Terzen begleitet werden (b). Wenn das letzte Exempel (b) in der weichen Tonart vorkommt, so muß man die Begleitung ändern (c):

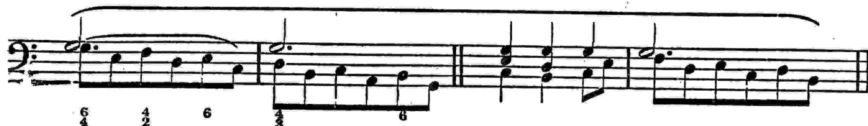
[272]

(a)



[273]









7. §. Wenn bey einem zweystimmigen Stücke die Grundnoten so beschaffen sind, daß sie in der rechten Hand mit fortschreitenden Terzen könnten begleitet werden, die Hauptstimme aber hat entweder diese Terzen, oder andere sich **fortbewegende** Intervallen vorzutragen, welche mit den Grundnoten von **gleicher** Geltung sind: so nimmt man die Accorde simpel und lässet die Fortschreitung mit Terzen weg. Man würde ausserdem im erstern Falle dieselben Noten mitspielen, welche blos der Hauptstimme zukommen, und im zweyten Falle den Gesang der Hauptstimme und des Basses durch eine neu hinzu gekommene dritte Bewegung, von derselben Art verdunkeln. Folglich hat der Fort-[274]gang mit Terzen in der rechten Hand mit den Grundnoten alsdenn am besten Statt, wenn die Hauptstimme endweder eine Aushaltung hat (a), oder sich in einem Tone beweget (b), oder simplere Noten (c), oder wenigstens noch einmal so hurtige Noten, als der Baß, vorzutragen hat (d). Im letztern Falle muß man die Behutsamkeit, welche überhaupt bey dem Gebrauche dieser

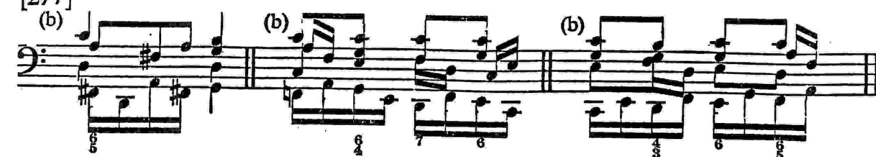
Terzen nöthig ist, verdoppeln, damit keine widrige Zusammenklänge (e), oder verbotene Fortschreitungen (f) dadurch verursachet werden.

8. §. Zuweilen werden bey diesem Fortgange **die Terzen mit Sexten vermischet** (a). Man kann dadurch vielen Fehlern aus dem Wege gehen, indem man die Intervallen der Mittelstimme gegen die durchgehenden Noten des Basses vertauschet (b). [275] Bey (c), wo presto darüber stehet, belästiget man sich nicht bey der ersten Note mit einem vollstimmigen Accord, sondern richtet die Begleitung so ein, wie sie gleich neben dem Exempel abgebildet ist. Diese Ausführung ist leichte, und die Geschwindigkeit machet, daß sie vollstimmiger klinget, als sie ist. Von dem Exempel (d) lässet sich dasselbe sagen. Bey (e), wo der Baß mit einer Note, worüber eine 6 stehet, eine Terz herunter, und wieder zurück springet, kann man sowohl alle drey Grundnoten mit Terzen abfertigen, als auch der Terz zur ersten Grundnote liegen lassen, und in der Mittelstimme 6, 3, 6 nehmen. Die Exempel bey (f) sind deswegen merkwürdig, weil in der Hauptstimme allerley Bewegungen, Bindungen und Aushaltungen darbey vorkommen. Bey (g), wo der Baß geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung

durchaus brauchte: folglich verfähret man der beygefügten Abbildung gemäß, welcher auch mäßige Finger gewachsen sind. Man siehet aus diesen Exempeln, wie bequem man sich solche geschwinde fortgehende Bässe theils durch die Terzen und Sexten, theils auch vornehmlich durch das Liegenlassen schon daseyender Intervallen machen kann. Folglich ist dieses Liegenlassen aus vielen Ursachen gut; es bindet und singet mehr, ist auch leichter und unschädlicher als das Anschlagen. Dieses letztere ist, zumal bey der vierstimmigen Begleitung, in geschwinder Zeitmaasse beynahe unmöglich und von schlechter Wirkung. Bey (h) ist ein Septimengang mit der Begleitung in Terzen abgebildet. Da das Accompagnement hierzu vierstimmig ist, so darf das Tempo nicht sehr hurtig seyn. Bey (i) verhindert die Gegenbewegung der untersten Mittelstimme die Octaven, und man brauchet alsdenn nicht herunter in die Quinte zu springen. Bey (k) können zu allen Grundnoten Terzen mitgespielet werden. Bey (l) darf [276] man, wegen der Modulation, den Fortgang in Terzen nicht brauchen; man schläget also die Accorde simpel an, oder gehet mit der ersten Terz in der Gegenbewegung mit dem Basse fort. Bey (m) und (n) sind ein Haufen Exempel vorgestellet, wo zuweilen die rechte Hand mit dem Basse zierlich fortgehet. Bey (o) kann man von den angeführten Exempeln auf die Beschaffenheit mehrerer und anderer schliessen, welche in der rechten Hand eine Terz oder Sexte tiefer durchaus mitgespielet werden können, wie wir in der Abbildung sehen. Dieses Accompagnement findet nur bey zweystimmigen Stücken Statt, wo die Hauptstimme über dem Basse stehet. Die gleiche Stärke des Vortrages sowohl in der Hauptstimme, als in der Begleitung, wird hier vorausgesetzet.



[277]

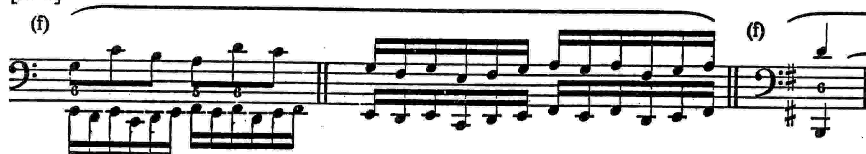


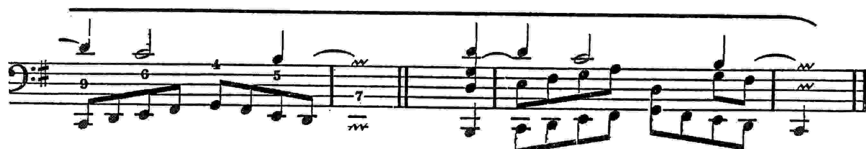


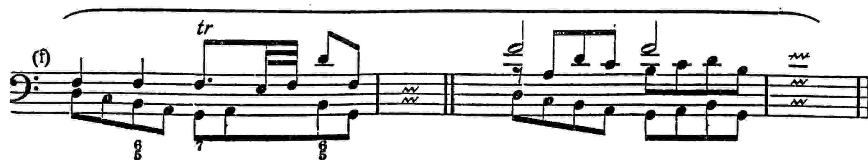


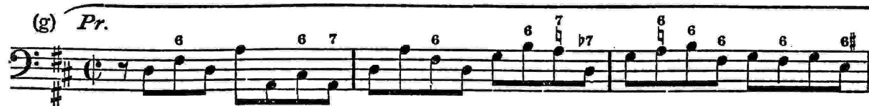


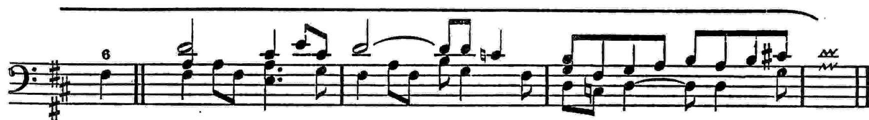
[278]





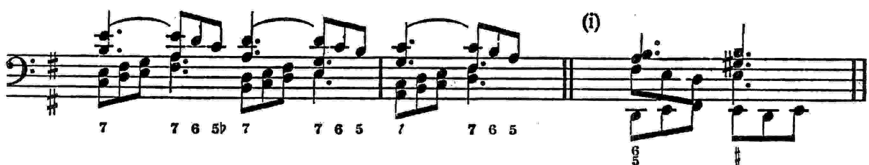






[279]





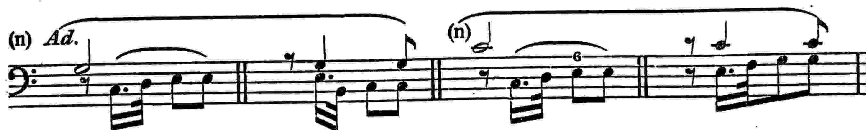


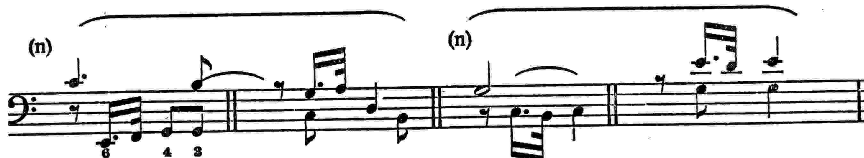


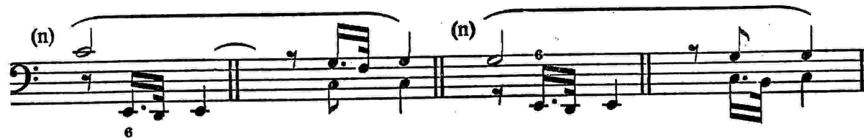


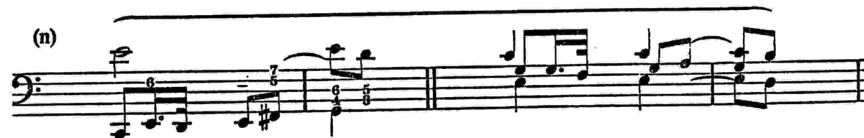
[280]





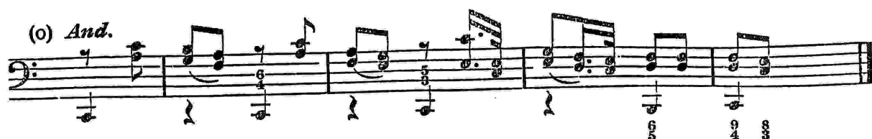






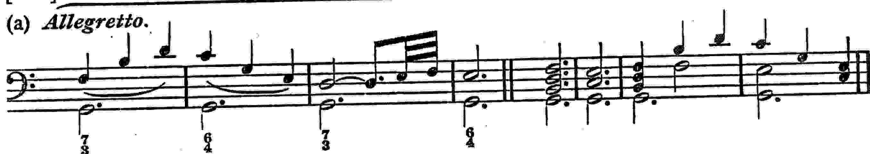
[281]



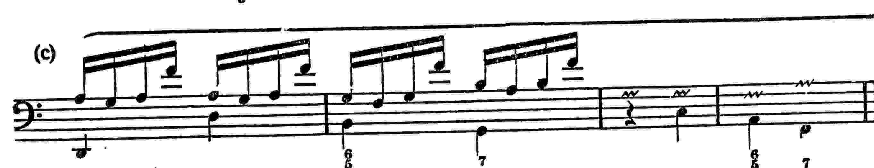


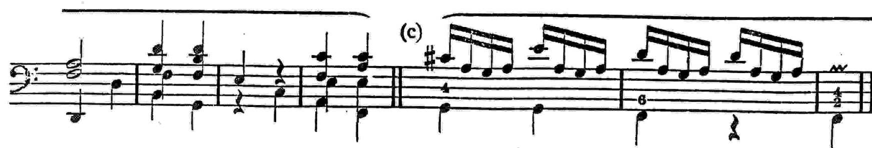
9. §. Eine feine Begleitung, welche sich an eine gleiche Anzahl von Mittelstimmen nicht allezeit bindet, verträget zuweilen gewisse Sprünge mit der Harmonie in der rechten Hand. Die gute Ausnahme wird oft dadurch befördert. Die Fälle, wobey diese Freyheit am meisten Statt findet, werden veranlasset durch gewisse Gedanken, welche Nachahmungen vertragen (a); durch Aushaltungen (b), durch Passagien, worinnen sich die Hauptstimme mehrentheils in einerley Tönen aufhält, und welche mit (c), und ohne Versetzung (d) wiederholet werden. Ein verständiger Accompagnist kann bey diesen Passagien die gerechten Ansprüche, welche das Ohr, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, auf Veränderungen machet, gar leicht, und mit vieler Freyheit befriedigen. Man kann überhaupt anmerken, daß derjenige Gedanke am bequemsten eine Veränderung in der Einrichtung der Harmonie erlaube, welcher in sich wenig Abwechselung hat. So sehr, als man einem Stücke, worin solche Gedanken sind, durch eine feine und freye Begleitung aufhelfen kann: so viel Behutsamkeit ist dem ohngeacht nöthig, damit auch diese Schönheit des Accompagnements nicht zu oft, und nicht zur Unzeit gebrauchet werde.

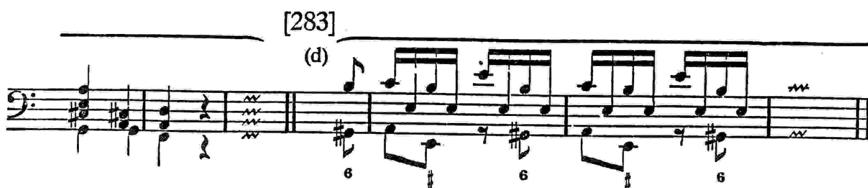
[282]







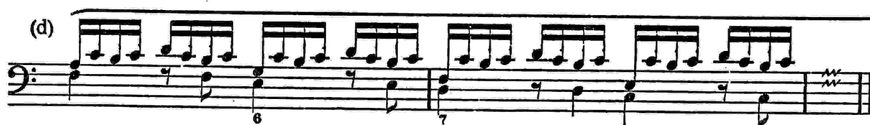

(c)

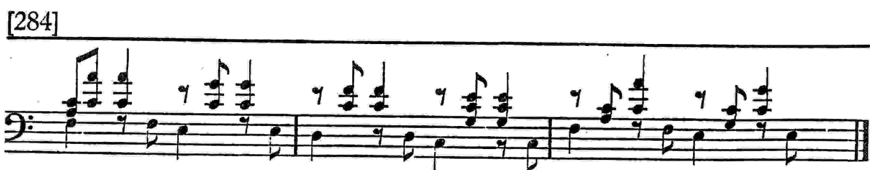

[283]
(d)


(d)


tr



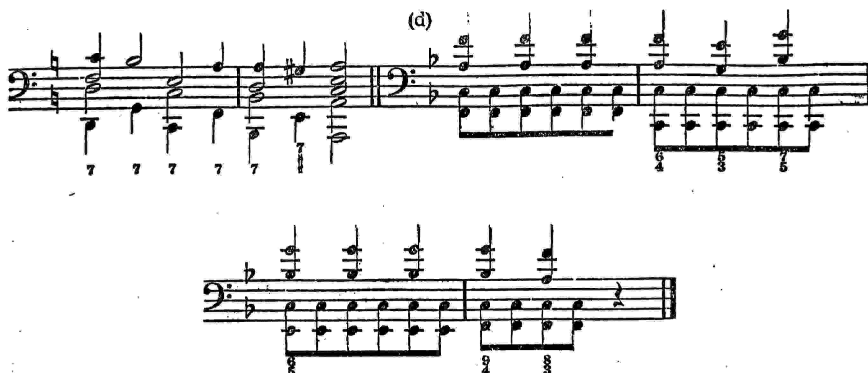

(d)


[284]

10. §. Das **getheilte Accompagnement**, wozu man durch vorher gespielte gute Claviersachen geschickt gemachet wird, ist sehr oft eine grosse Zierde. Wir haben bereits in den vorhergehenden Capiteln die sich zuweilen ereignete Nothwendigkeit dieser Art von Begleitung gezeiget. Ausser dieser Nothwendigkeit ist es sattsam bekannt, wie vorzüglich besser die Ausnahme einer zerstreuten Harmonie zuweilen vor einer nahe zusammen liegenden sey. Wir sehen z. E. bey (a), daß die gewöhnliche Einrichtung der Harmonie, wegen ihrer allzu grossen Gleichförmigkeit, widrig klinget, und daß es also besser ist, wenn man den Secundenaccord in diesem Exempel entweder in einer andern Lage, oder am besten im getheilten Accompagnemente nimmt (b). Wenn ein Satz wiederholet wird, so kann man ihn durch eine Abwechselung mit dem ungetheilten und getheilten Accompagnemente angenehm machen (c). Bey (d) stechen die Sexten in der rechten Hand besser durch, und diese sangbare Fortschreitung wird deutlicher, wenn die unterste Mittelstimme, welche keinen Gesang hat, sondern nur der Vollstimmigkeit wegen da ist, eine gleiche Bewegung mit den Grundnoten annimmt, und mit der linken Hand gegriffen wird.

[285]

(a) (b) (e) (c)



[286] 11. §. Die **nöthige Ausfüllung langsamer Noten** gehöret mit zur Zierde der Begleitung. Wenn die Zeitmaasse langsam ist, so kann man bey (a) die Puncte in der rechten Hand mit Doppelschlägen ausfüllen. Wer diese Manier auch bey den Grundnoten hier anbringen wolte, würde in den Fehler der Undeutlichkeit fallen. Weil der Ton eines Flügels nicht allezeit hinlänglich nachklinget, und langsame und auszuhaltende Noten überhaupt auf diesem Instrumente etwas leer klingen: so kann man bey (b), wenn das Tempo langsam ist, ein Accompagnement wählen, welches die Grundnoten mit dem Puncte ausfüllet. Dieses Exempel stellet eine Einleitungsclausel vor, wobey die Hauptstimme pausiret, und den Accompagnisten folglich in die Nothwendigkeit setzet, etwas zu erfinden, damit das Gehör nicht zu sehr leer gelassen werde. Wenn die Hauptstimme in diesem Falle selbst mit den Grundnoten in die Folge einleitet, und mit Terzen, oder auf eine andere Art fortgehet: so bleibet der Accompagnist bey seiner simplen Begleitung. Ausserdem aber sind diese Einleitungsclauseln sehr bequem, den erfinderischen Geist des Clavieristen herauszufordern; nur muß man alsdenn seine Erfindungen dem Affecte und Inhalte des Stückes gemäß einrichten. Kann man etwas aus den vorhergegangenen Gedanken alsdenn anbringen, so ist es desto besser und man kann alsdenn, **wenn es nothwendig ist**, die Grundnoten ändern, und die Einleitung auf eine andere Art einrichten. (*) Bey (c) kann man zur Ausfüllung unter den beyden angezeigten Begleitungen wählen. Bey der letztern muß die Zeitmaasse langsamer seyn, als bey der ersteren. Die Hauptstimme kann bey diesen Exempeln eine Aushaltung, oder Pausen haben. [287] Wenn man bey

(*) In diesem Falle muß man dem Accompagnisten ebenfalls eine vernünftige Souverainität um so vielmehr zugestehen, je weniger die Hauptstimme dabey eingeschränkt wird.

(d) der Hauptstimme etwas voraus lassen, und die nachschlagenden Intervallen nicht mitspielen will, so kann man eine von denen bey (1) angeführten Begleitungen nehmen. Verändert aber die Hauptstimme dieses Exempel, indem sie einen jeden Tact durch in der Terz der Grundnote ohne, oder mit einem Triller aushält (2): so wählet man das Accompagnement von (3).

(a)

(b)

(c) *Ad.* (c) (c)

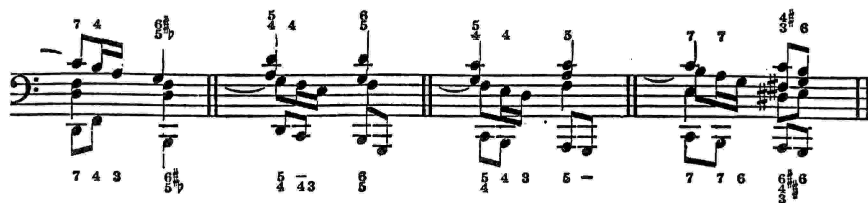
(d) (1)

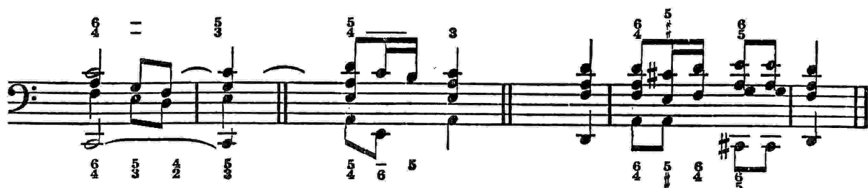
(1) (2) (3)

[288] 12. §. Endlich merken wir noch gewisse **Ziffern** an, welche von einigen bey der Unterweisung blos der **Zierlichkeit** wegen über die Grundnoten gesetzet werden. Man findet diese Ziffern zuweilen einzeln, dann und wann auch mehrere über einander. Sie werden entweder nach dem Eintritt einer Grundnote, oder auch mit durchgehenden Noten zugleich anschlagen, und zeigen

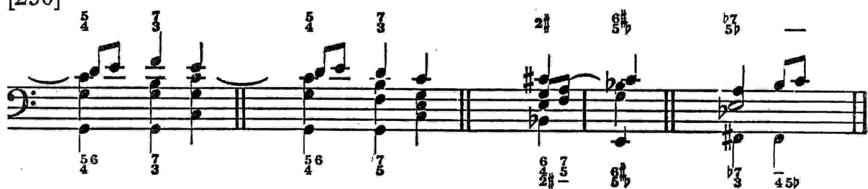
eine zierliche Progreßion einer oder mehrerer Stimmen an. Die Dissonanzen welche hier im Durchgange vorkommen, haben keiner Auflösung nötig. Die übrigen Intervallen der vorhergegangenen Aufgabe lässet man liegen. Alle hierunten vorgebildete Exempel haben eine vierstimmige Begleitung, bis auf die vier letztern, welche dreystimmig abgefertiget werden. Die Signaturen, welche auf diese zierliche Fortschreitung eingerichtet sind, findet man unter dem System: die gewöhnliche Bezifferung aber ist über dem System zu sehen. Zu dem Gebrauche dieser harmonischen Schönheiten wird viele Vorsicht erfordert, damit die Hauptstimme niemals dadurch eingeschränket oder verdunkelt werde.

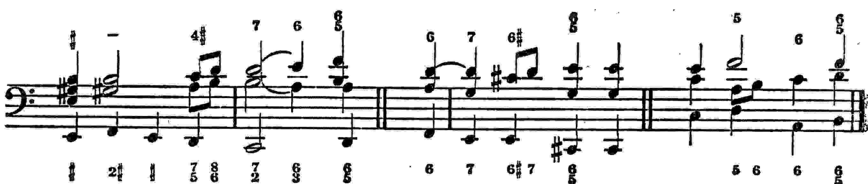
[289]





[290]







Drey und dreyßigstes Capitel.

Von der Nachahmung.

1. §. Die Nachahmungen gehören mit unter diejenigen Gedanken, welche bey der Wiederholung pflegen verändert zu werden. An dieser Veränderung muß ein Accompagnist Theil nehmen, damit die Nachahmungen deutlich bleiben und folglich ihre Schönheit [291] nicht verliehren. Man muß also mit der Begleitung dem Vorgänger, so viel möglich, auf das genaueste folgen: Z. E.

and.

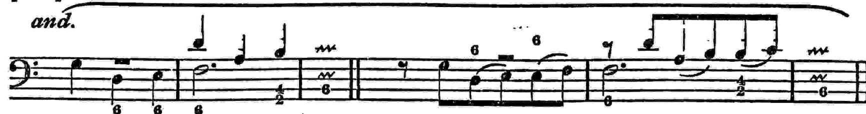
all.

tr

2. §. Bey diesen Nachahmungen müssen beyde, sowohl der Vorgänger als der Nachfolger, sich gut zusammen verstehen, und ihre Kräfte und Einsichten kennen, weil sonst in der Ausführung vieles verdorben werden kann. Diese Vorsicht ist besonders dem Accompagnisten anzurathen, wenn er den Anfang der Nachahmung vorzutragen hat, damit er wisse, wie viel er seinem Nachfolger wegen der Veränderungen zumuthen dürfe. Kann er sich in diesem Falle auf die Geschicklichkeit des letztern nicht gewiß verlassen: so muß er sich seiner Lust

zum Verändern begeben, und bey den simplen Noten bleiben. In folgendem Exempel fänget der Baß die Nachahmung an:

[292]



3. §. Hat der Begleiter einen schlechten Vorgänger, welcher ihm mit ungeschickten, oder gar unrichtigen Veränderungen vorgehet: so muß er das sicherste wählen, und ebenfalls den blossen vorgeschriebenen Noten folgen. Er setzet sich dadurch ausser aller Schuld, und weiß, daß man sich begnügen könne, eine schlechte Veränderung einmal zu hören.

4. §. Ist der Mitspieler des Accompagnisten hinlänglich geschickt und vernünftig, so kann ihn der letztere, so wie überhaupt durch eine gute Begleitung, also besonders auch bey den veränderten Nachahmungen durch einen geschickten Vorgang und eine richtige Nachfolge aufmuntern, und zuweilen in ein Feuer und in eine gute Disposition bringen, worinnen er vorher nicht war. Nur muß der Accompagnist, wenn er mit den Veränderungen anfänget, seinem Mitspieler hernach die hinlängliche Freyheit lassen, richtig nachzufolgen. Man muß hierbey mit dem Glänzenden und Simplen vernünftig abwechseln und überhaupt so verfahren, wie im letzten Paragraph des ersten Theils dieses Versuchs gezeiget worden ist. Der Accompagnist, als Anfänger der Nachahmung, muß auf die Art von Noten, welche in der Hauptstimme, wenn sie keine Pausen hat, zugleich mit der anfangenden Nachahmung vorkommen, sehr wohl Acht haben, damit er eine Veränderung erfinde, welche sich hinlänglich unterscheidet. Ebenfalls bey dem Ende der Veränderungen muß man mit der Begleitung sogleich zur Einfalt wieder zurück kehren, damit die Hauptstimme ihre Nachfolge, wenn sie zumahl aus vielen Figuren bestehet, [293] ausnehmend endigen könne. Es ist eben so unrecht, wenn beyde zugleich lärmen, als wenn sie beyde zugleich einschlafen wollen. Beyde dürfen also weder unwissend noch boshaft seyn. Im erstern Falle wird einer dem andern ohne böse Absicht, im zweyten aber mit Fleiß das Seinige verderben.

5. §. Wenn der Clavierist mehrere Bässe bey sich hat, so muß er mit seinen Veränderungen zurück halten, wenn er nicht gewiß weiß, daß ihm die andern zugleich nachfolgen werden.

6. §. Zuweilen erlauben gewisse Sätze, welche mit blossen Terzen begleitet werden, daß die Mittelstimme die veränderte Nachahmung mit dem

Basse zugleich in Terzen nachmachet (a). Wenn die Hauptstimme, statt des einfachen Satzes bey (b), die Veränderung von (c) anbringet: so kann weder der Baß noch die Mittelstimme just in derselben Fortschreitung nachfolgen; man begnüget sich alsdenn eine Nachahmung zu erfinden, welche dieselben Figuren hat und die simplen Grundnoten beybehält, ob sie gleich etwas weniges verändert ist.

(a) (a)

tr

[294]

ad. (b) (c)

7. §. Wer eine gute Einsicht in der Setzkunst besitzet, kann auch zuweilen, statt der gewöhnlichen Begleitung, eine Mittelstimme erfinden, welche die Hauptstimme zierlich nachahmet. Die Sätze, wobey viele Septimen- und Sextquintenaccorde vorkommen, indem die Grundnoten steigen und fallen, sind hierzu die bequemsten. Die Zeitmaaße darf aber nicht sehr geschwind seyn, sonst fällt man in den Fehler der Undeutlichkeit:





Vier und dreyßigstes Capitel.

Von einigen Vorsichten bey der Begleitung.

1. §. Da wir das mehreste von dieser Materie am gehörigen Orte bereits abgehandelt haben: so wollen wir nur noch einige wenige Anmerkungen in diesem Capitel über gewisse Fälle machen, welche einen vorsichtigen Begleiter erfordern.

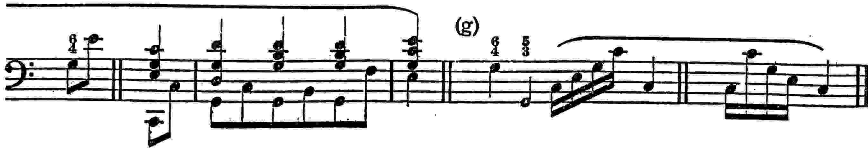
2. §. Bey (a) nimmt man, statt der 6, lieber 7 6 zum h, damit keine Quinten vorgehen, wenn die Hauptstimme das Accompagnement übersteiget. Bey (b) lässet man zum e die Sexte weg, und nimmt dafür $\frac{8}{5}{3}$, und nachher zum Puncte $\frac{8}{6}{3}$. Bey (c) lässet man zum erstern a ebenfalls die Sexte aus, und greift dafür die [296] doppelte Terz und Quinte. In beyden Fällen (b) und (c) würde man in der vorgeschriebenen Lage Quinten machen, wenn die Begleitung nach den Signaturen eingerichtet würde. Wir haben bereits im 17ten Capitel, § 8 des ersten Abschnittes ein ähnliches Exempel angeführet. Alle Aufgaben, wobey Fortschreitungen in Quarten vorkommen, sind wegen der Quinten gefährlich, wenn die Lage verändert wird. Wenn man kann,

so nimmt man freylich die besten und sichersten Lagen: zuweilen aber ist es unmöglich. Man suchet alsdenn mit guter Gelegenheit aus der Gefahr, und in eine andere Lage zu kommen, indem man durch die Verdoppelung einer Consonanz die fünfte Stimme ergreifet, oder den Anschlag der Harmonie wiederholet, wenn die Grundnote etwas lang ist, oder eine Folge von einer, oder von mehrern durchgehenden Noten bey sich hat. Wenn man aber alle diese Hülfsmittel nicht brauchen kann, so müssen diejenigen Ziffern wegbleiben, welche Fehler veranlassen. Die Figuren bey (d) sind sehr bequem, die Harmonie in einer andern Lage über den durchgehenden Noten zu wiederholen, wenn es die Vermeidung der Fehler erfordert. Bey (e) ist die zweyte Begleitung der erstern vorzuziehen, wenn man die Noten der Hauptstimme nicht in der Oberstimme mit spielen will. Die erstere Begleitung, wenn sie die Hauptstimme übersteiget, mit welcher sie in der gleichen Bewegung fortgehet, verursachet Quinten. Bey (f), wo die Grundstimme in gebrochener Harmonie Dissonanzen auflöset, muß man in der Begleitung eine Aenderung vornehmen, damit die nachschlagende eckelhaften Octaven vermieden werden. Man lässet daher die in den Signaturen des ersten Tactes steckenden Dissonanzen mit gutem Gewissen aus. Bey (g) bleiben die Anhänge weg, welche man zuweilen am Ende eines Stückes in der Grundstimme findet, wenn bey dem Schlußtriller vorher angehalten wor-[297]den ist. Der Accompagnist höret alsdenn mit der Hauptstimme zugleich auf.

(a) besser. (b)

(c) (d)

(e) (f)



[298] 3. §. Wenn ein Unisonus einfällt, so kann man die Auflösung der Dissonanzen abbrechen, indem man diesen Unisonum sogleich mit beyden Händen ergreifet. Ein geübtes Ohr ersetzet diese Auflösung in der Einbildung.

4. §. Es ist zwar ziemlich gewöhnlich, aber eben nicht nothwendig, daß die Ausführung eines Stückes bey dem Anfange unordentlich gehet. Es pflegen daher auch die geübtesten Ausführer, der guten Ordnung und des gleichen Vortrages wegen, die Art von Noten, die jeder bey dem Anfange vorzutragen hat, vorher gerne einander zu zeigen. Folglich würde es sehr gut seyn, weil zu diesem Durchsehen zuweilen keine Zeit da ist, und ein einziges Stück oft vielerley Tempo annimmt, daß wenigstens der Anfang der Hauptstimme in kleinen Noten über die anfangenden Grundnoten gesetzet würde. Diese Vorsicht würde auch nach Generalpausen und nach Fermaten von sehr gutem Nutzen seyn, besonders wenn der Baß nachher mit der Hauptstimme nicht zugleich wieder anfänget.



Fünf und dreyßigstes Capitel.

Von der Nothwendigkeit der Bezifferung.

1. §. Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestallt abzufertigen, daß man nur einigermassen zufrieden seyn könnte. Man [299] hat seit einiger Zeit angefangen, mit mehrerm Fleisse, als vorher, die kleinen wesentlichen Manieren, und die nöthigen Zeichen des guten Vortrages in der Schreibart zu bemerken; möchten doch auch die unbezifferten Bässe nach und nach rarer werden, und die Clavieristen weniger Gutwilligkeit zeigen, als dasjenige gleich zu thun, was man von

ihnen fordert! Jeder anderer Ripienist darf sich beschweren, wenn man ihm eine unrichtig geschriebene Stimme vorleget, da hingegen der Accompagnist zufrieden seyn muß, wenn seine Grundstimme entweder gar nicht, oder so sparsam beziffert ist, daß die wenigen Ziffern, welche man noch etwa findet, mehrentheils da angebracht sind, wo sie leicht zu errathen waren. Kurz zu sagen: Man verlanget mit Unrecht von einem Begleiter, daß er den Generalbaß mit, und ohne Ziffern aus dem Grunde gelernet haben soll.

2. §. Es haben sich einige wegen der Abfertigung unbezifferter Bässe viele Mühe gegeben, und ich kann nicht läugnen, daß ich zuweilen selbst Versuche von dieser Art angestellet habe: allein, je mehr ich hierüber nachdachte, desto reicher fand ich die Harmonie an Wendungen, welche durch die Feinigkeiten des Geschmacks noch alle Tage dergestalt vermehret werden, daß man unmöglich den freyen Gedanken eines Componisten, welchem die gütige Natur das Unerschöpfliche seines Metiers einsehen lässet, durch fest gesetzte Regeln gleichsam Schranken setzen, und seine willkührlichen Wendungen errathen kann. Und gesetzt, es liesse sich etwas hierinnen bestimmen: soll man etwa mit dem Auswendiglernen dieser Regeln, deren Anzahl nicht geringe seyn kann, und die dennoch nicht allezeit Stich halten, das Gedächtniß martern? Soll man nachher auf das neue, wenn man nun endlich die gegebenen Regeln gelernet hat, viele Zeit und Mühe verschwenden, um die Ausnahmen wider die Regeln zu behalten? Und [300] dessen allen ohngeacht würde der Nutzen sehr geringe seyn, weil der geschickteste Musiker fehlen kann, wo nur zwo Möglichkeiten da seyn, geschweige bey mehrern.

3. §. Es bleibet also unumstößlich wahr, daß zur guten Ausführung eines Stückes eine richtig bezifferte Grundstimme unentbehrlich sey. Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführet werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne. Hierzu gehöret vornemlich mit eine richtige Bezifferung der Grundstimme. Dieses ist das wenigste, was man mit Recht fodern kann, weil wir schon öfter angeführet haben, daß zur genauen Andeutung des Accompagnements noch etwas mehreres, als Ziffern, gehöre. Wir haben sogar erwiesen, daß es noch hier und da an Zeichen fehle. Ein sicherer Beweis, daß eine Begleitung mit gar keiner Bezeichnung nicht anders als schlecht ausfallen kann. Die Signaturen sind einmal da; man bediene sich also dieser nützlichen Erfindung, und martre weder sich mit dem Ausdenken unzulänglicher Regeln, noch seine Schüler mit der Erlernung dieser letzteren. Wer zu bequem oder zu unwissend ist, seine Bässe so, wie es die gute Ausnahme erfordert, selbst zu bezeichnen, der lasse solches durch einen geschickten Accompagnisten verrichten.

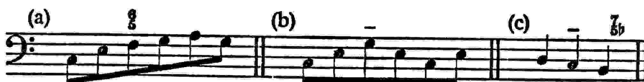
4. §. Bey der Bezifferung muß man zwar nicht alle Kleinigkeiten berühren, und aus einem Generalbaß ein Handstück machen: indessen muß dennoch das Nothwendige und Wesentliche nicht vergessen werden. Viele gehen mit ihren Bezeichnungen zu sparsam um, weil sie das Auge des Accompagnisten nicht zu stark bemühen wollen: allein ein geübter Clavierspieler übersiehet gar leicht eine Grundstimme, wenn sie auch etwas mehr Andeutun-[301]gen, als insgemein Mode ist, über sich hat, weil er lange vor der Erlernung des Accompagnements zwey Systeme, manchmal mit vielen Noten, Versetzungszeichen und andern über einander stehenden Characteren hat übersehen müssen. Was ist aber leichter zu übersehen, jene Systeme mit so vielen verknüpften Schwierigkeiten, oder drey, höchstens vier Ziffern über einander, welche man ohnedem bey der Lehre des Generalbasses kennen lernen muß, welche bey dem fleißigen Accompagniren alle Augenblicke vorkommen, und folglich so unbekannt und fürchterlich nicht seyn können, als mancher bequemer Accompagnist vielleicht glaubet?



Sechs und dreyßigstes Capitel.

Von durchgehenden Noten.

1. §. Die Andeutung der durchgehenden Noten ist in den mehresten Fällen eben so nöthig, als die Andeutung der Ziffern. Weil nun die Bezifferer auch hierinnen nicht genau genug verfahren, so muß man nach und nach durch eine fleißige Übung im Accompagniren, und durch ein aufmerksam Ohr die durchgehenden Noten heraus suchen lernen (a). Man erräth diese letztern zuweilen aus der vorher gegangenen Harmonie, welche zu den folgenden Noten passet (b), und aus der nöthigen Vorbereitung und Auflösung (a) und (c):



[302] 2. §. Man hat zwar einige Regeln, die durchgehenden Noten zu erkennen: sie sind aber auch nicht immer zuverläßig. Da man also auf diese Regeln nicht allezeit sicher bauen kann, da sich die durchgehenden Noten nicht

allezeit gewiß errathen lassen, und da man weiß, daß es ungleich mehr schlechte als gute Begleiter giebet: so handelt man durch eine genaue Andeutung am sichersten, und thut allenfalls lieber zu viel, als zu wenig. Ein guter Accompagnist lässet sich durch einige überflüßige Queerstriche nicht verwirren, und einem Anfänger ist dadurch sehr geholfen. Man muß den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre durchgehenden Noten mit grossem Fleisse bezeichnen. Sie brauchen hierzu insgemein einen schrägen Strich:



3. §. Die durchgehenden Noten kommen im Gange, und im Sprunge vor, und sind mehrentheils etwas geschwinde. Wenn sie einzeln vorkommen, so findet man sie nicht angedeutet. Von den gehenden und springenden Noten bey (a) gehet die zweyte durch. Man kann hierbey zur Regel annehmen, daß auf jene kein Sprung folgen darf, und bey diesen die Octave der durchgehenden Note schon vorher in der rechten Hand liegen muß. Folglich haben die Noten bey (b), wo diese zween Umstände fehlen, allerseits ihre eigene Begleitung. Wenn die Grundstimme, anstatt in die Untersecunde zu steigen (c), in die Septime herauf springet (d): so kann diese letztere ebenfalls durchgehen, ohne daß die Octave davon schon gelegen hat. Ein Sprung in die Octave wird hier nicht als ein Sprung, sondern als eine wiederholte Note angesehen. Wenn mehr als eine durchgehende Note hintereinander vorkommt, so [303] ist die Andeutung durch unsern Queerstrich eben so nothwendig, als wenn langsame Noten durchgehen sollen (e).



4. §. Unter den Grundnoten pflegen ihr eigenes Accompagnement zu haben: die Zweyviertheilnoten im Allabreve- und Dreyzweytheiltacte, wenn der letztere kein langsames Tempo hat, und die geschwindesten Noten Achttheile sind; die Viertheile im langsamen Dreyzweytheiltacte, in der sogenannten schlechten Tactart vom Allegretto an, wo keine geschwindere Noten als Zweyunddreißigtheile vorkommen, bis zum Presto, und im Drey- und Sechsviertheil-

tacte bey geschwinder Zeitmaasse; **die Achttheile** im Vierviertheiltacte vom Adagio an, bis an das Allegretto, und in langsamen $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Tacten. Wenn diese letztern Tactarten ein geschwindes Tempo haben, so hat jede Figur, welche drey Achttheile oder drey Viertheile enthält, ihr eigenes Accompagnement.

5. §. Noten, welche ihre eigene Begleitung zu haben scheinen, und dennoch durchgehen sollen, müssen vorzüglich einen Queerstrich über sich haben. Noten, welche zwar das Ansehen des Durchganges haben, aber demohngeacht ihre besondere Harmonie erfordern, müssen beziffert seyn. Im erstern Falle waget man bey einer unrichtigen Andeutung noch mehr, als im letztern.

6. §. [Verweist wegen bloßer Terzenbegleitung durchgehender Noten auf das 32. Capitel.]

7. §. Wegen der Abfertigung vieler **in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten** wollen wir noch unterschiedenes anmerken. Diese Anmerkungen sind auf die Zeitmaasse gerichtet, wie sie hier eingeführet ist, und wobey die Adagio weit langsamer, und die Allegro weit geschwinder ausgeführet werden, als man in andern Gegenden zu thun pfleget.

8. §. Von dem **langsamsten Tempo** an, bis zum **Largo** werden die Viertheile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen, und ganz ausgehalten. Die Achttheile werden ebenfalls alle mit beyden Händen angeschlagen, aber nur halb ausgehalten. Die Sechzehntheile schläget die linke Hand alle an, und hält sie aus, wenn keine Zeichen des Abstossens vorhanden sind. Die rechte Hand schläget zu diesen Sechzehntheilen, und zu den noch geschwinderen Noten halb ausgehaltene Achttheile an, so lange kein besonderer Ausdruck hierinnen eine Aenderung machet. Wenn die Grundstimme beständig hintereinander, oder wenigstens sehr viele Zwey und dreyßigtheile, oder noch geschwindere Noten hat: so kann der Accompagnist, wenn er noch einen Baßisten neben sich hat, in der linken Hand eine, oder mehrere Noten ohne Anschlag durchgehen lassen; ist er aber ohne Gehülfen, so muß er sich mit dieser zitternden Bewegung allein martern. Zu ein- und zweymahl geschwänzten Triolen schläget die rechte Hand bloß bey der ersten Note an, ingleichen zu jeder Figur von drey Achttheilen, oder dem Inhalt davon, in den $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tackten.

[305] 9. §. Vom **Largetto** und **Andante** an, bis zum **Allegro** werden in der rechten Hand zu den Baßviertheilen, Achttheilen, noch geschwinderen Noten, und zu den Triolen ganz ausgehaltene Viertheile angeschlagen. Die langsamern Noten werden mit beyden Händen ausgehalten.

10. §. Im **Siciliano***), es sey geschwind oder langsam, werden die Vier-

*) [Eine ruhige, meist im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Takt gesetzte, pastoralartige Tanzform, italienischen Ursprungs, die in der älteren Musik gern den langsamen Sonatensatz bildete.]

theile und noch langsamere Noten mit beyden Händen angeschlagen und ausgehalten. Die einzelne Achttheile, welche auf die Viertheile folgen, werden in der rechten Hand ebenfalls mitgespielet. Ausserdem mögen die Figuren im Basse aussehen, wie sie wollen, so schläget die rechte Hand blos zu dem Inhalte von drey Achttheilen einmal an.

11. §. Vom Allegro assai bis zum Prestißimo werden in der rechten Hand entweder ausgehaltene halbe Tacte, oder halb ausgehaltene Viertheile zu den Baßachttheilen angeschlagen. Die Viertheile werden in beyden Händen halb, und die noch langsamern Noten ganz ausgehalten. Im übrigen berufe ich mich auf die in der Anleitung des ersten Theiles meines Versuches befindliche Nota.

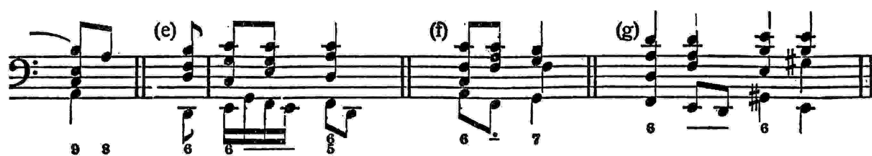
12. §. Diese Anmerkungen gelten nur so lange, als die Bezifferung und Andeutung des Vortrages keine Aenderung machet.

13. §. Wenn man die Einleitungsclauseln nicht mit Terzen, oder auf eine andere zierliche Art, dergleichen wir im zwey und dreißigsten Capitel angeführet haben, begleiten kann: so läßet man sie durchgehen. Die Anhänge nach dem Schlusse eines Stückes gehen ebenfalls durch.

14. §. Wir wollen dieses Capitel mit folgenden merkwürdigen Exempeln beschliessen. Bey (a) erfordert zuweilen ein besonderer Ausdruck, den man aus dem Inhalte des Stückes, oder [306] auch aus der Begleitung der Ripienstimmen entdecket, daß die rechte Hand die Harmonie zu jeder kurzen punctirten Note wiederhole, anstatt daß man ausserdem die zweyte davon allezeit durchgehen läßet. In Recitativen mit Accompagnement kommt dieser Fall oft vor. Wenn der Componist die bey (b) im ersten Tacte befindliche durchgehende Note e, wegen des Ausdruckes, begleitet wissen will: so muß er ausdrücklich eine 6 darüber setzen. Bey (c) werden durchgehende Noten begleitet, um Fehler zu vermeiden; man wechselt alsdenn entweder in einer Stimme mit der Baßnote, oder wiederholet die vorige ganze Harmonie. Bey (d) erfordert die Vorbereitung der Septime zu fis, daß die durchgehende Note e durch eine neue Einrichtung des Septimenaccordes besonders begleitet werde. Wenn man mit der rechten Hand nicht zu weit herunter gehen will, und zugleich Quinten zu vermeiden hat: so wiederholet man bey (e) über den durchgehenden Noten die vorige Harmonie. Bey (f) vermeidet man durch diese Wiederholung Quinten, wenn vorher zum a die Terz verdoppelt ist, und Octaven, wenn zu diesem a [illegible] genommen wird, und man bleibet in der Lage. Bey (g), wo man voraus setzet, daß zu der ersten Grundnote f die vorgeschriebene Verdoppelung mit der Sexte oder Terz nöthig ist, muß der Sextenaccord ohne Verdoppelung zu den durchgehenden Noten gleichfalls wiederholet werden, damit man bey dem gis die nöthige Verdoppelung, ohne unreine und ungeschickte Fortschreitungen zu machen, vornehmen könne und in keine tiefere Lage komme. Nach der Ita-

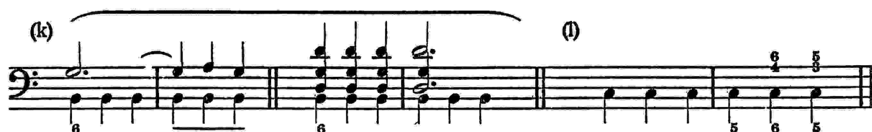
liänischen guten Singart pflegen die Sänger vor dem Ende einer Aushaltung um einen ganzen oder halben Ton, nachdem die Modulation ist, in die Höhe zu steigen, und hernach wieder in das vorige Intervall zu fallen, ohne daß das geringste hievon angedeutet ist. Bey (h) sehen wir die Schreibart, und bey (i) [307] die Ausführung einer solchen Aushaltung. Diese Art des Vortrages findet man zuweilen ausgeschrieben. Man lässet alsdenn diesen Zierat ohne Begleitung durchgehen, und schläget die Harmonie mit der rechten Hand nur einmal an, damit das Steigen und Fallen der Hauptstimme seine Deutlichkeit erhalte. Bey (k) sind zwey Exempel von dieser Art vorgebildet. Das Accompagnement dazu ist gleich hinterher bemerket. Die Bezifferung dieser Exempel bey (l) ist unrecht. Wenn der Componist nicht genau genug beziffert, besonders wenn er bey solchen Stellen, wo man eine Auflösung vermuthet (m), die durchgehenden Noten nicht andeutet, ingleichen, wenn er die durchzugehen scheinenden Noten, welche aber doch ihre eigene Harmonie erfordern (n), nicht beziffert: so ist auch der geübteste Accompagnist Fehlern unterworfen, und ist ausser Schuld, wenn die Hauptstimme nicht über dem Basse stehet. Wir haben dieses überhaupt bereits im fünften Paragraph angemerket. Bey (o) sehen wir die gute Art, zur Warnung überflüßige Ziffern über durchgehende Noten zu setzen. Man giebet dadurch mäßigen Accompagnisten die Nothwendigkeit der Verdoppelung deutlich zu erkennen, damit Fehler vermieden werden. Bey (p) ist der Queerstrich deswegen nöthig, damit man nicht, statt die vorige Harmonie zu wiederholen, den Dreyklang zur folgenden Note über der Pause anschlage.

(a) (b) (c) (d)


(e)
(f)
(g)
9 8
6
6
6
5
6
7
6
6


Allegro.
(h)
(i)
6
6


(k)


(k)
(l)
6
6
6
4
5
3
5
6
5


6
7 6
(m)
6
4
2
6
(n)
6 5


(o)
6
6
(q)
7 6
6



Sieben und dreyßigstes Capitel.

Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

1. §. Das Vorschlagen mit der Harmonie in der rechten Hand zu kurzen Pausen in der Grundstimme ist oft nothwendig, die Ordnung zu erhalten und eine gute Ausnahme zu befördern.

2. §. Diejenigen Bezifferer, welche dieses Vorschlagen andeuten, indem sie die Aufgabe, oder den Queerstrich, welcher der auf die kurze Pause folgenden Grundnote zukommt, über die Pause setzen, thun sehr wohl, und es wäre zu wünschen, daß jedermann, zur Erleichterung vieler Accompagnisten, diese Genauigkeit im Bezeichnen in Acht nähme.

3. §. In Ermangelung der gehörigen Andeutung wollen wir überhaupt zweyerley anmerken: erstlich, daß die Pausen, wovon wir in diesem Capitel handeln, nicht langsamer, als ein Sechzehntheil im Allegretto seyn dürfen; zweytens, daß die mit der Pause eintretenden Noten der übrigen Stimmen sich mit der [310] vorausgenommenen Harmonie vertragen müssen. Folgende Exempel werden meine Meynung deutlicher erklären.

4. §. Bey (a) ist es einem Anfänger, um den Tact gewiß zu nehmen, erlaubet, zu der Pause den Dreyklang c anzuschlagen: ein geübter Accompagnist fällt erst bey dem e mit dem Sextenaccord in der rechten Hand ein, und läßt sowohl die Pause, als auch das c durchgehen. Bey (b) bleibet nichts übrig, als die Nothwendigkeit zur Pause vorzuschlagen, wenn man nicht die ganze Hälfte des Tactes ohne Begleitung vorbeygehen lassen will. Die Hauptstimme sowohl als der Begleiter haben diese Tacthülfe bey hurtiger Zeitmaasse sehr nöthig. Dieses Exempel darf nicht geschwinder als Andante seyn, wenn man mit der rechten Hand erst nach den Pausen anschlagen will, weil sonst dieser Anschlag eine widrige Bewegung im Tacte veranlassen würde. Bey (c) mag das Tempo beschaffen seyn, wie es will, so kann man den Dreyklang c nicht eher, als bey dem Eintritt der ersten Grundnote, anschlagen, weil dieser Dreyklang nicht mit dem f in der Hauptstimme harmoniret. Bei (d) ist es wegen der Unbeweglichkeit der Hauptstimme, und wegen der rückenden Noten im Basse nöthig, daß die Harmonie, auch bey einer langsamen Zeitmaasse, in Achttheilen

angeschlagen werde. Das erste Achttheil kann allenfalls ohne Begleitung vorbey gehen, um das Piano, womit gemeiniglich eine Aushaltung angefangen wird, nicht zu verdunkeln. Bey (e) ist das Vorschlagen zur Pause unentbehrlich, zumal wenn dieses Exempel bey einem weitläuftigen und stark besetzten Orchester, wo alle Stimmen mit solchen kurzen Noten zugleich eintreten, vorkommt. Dieser Umstand ereignet sich besonders oft in Opern bey affectuösen Recitativen mit accompagnirenden Instrumenten, welche von den Sängern, wegen der vielen und heftigen Actionen, bald ganz hinten, bald vorne, bald auf der Seite und [311] bald in der Mitte des Theaters, zuweilen unter vielem Geräusche abgesungen werden. Hier muß der Clavierist führen, und bey der kurzen Pause das Signal durch einen so starken Anschlag, als nur möglich ist, geben. Bey (f), wo die Noten, welche auf die Achttheilpause folgen, nicht so kurz sind, wie im vorigen Exempel, und wo ebenfalls alle Stimmen nach einer Generalpause mit dem Einklang zugleich einfallen, wird nicht vorgeschlagen. Bey dem Exempel (g) mit punktierten Noten schlägt der Accompagnist ebenfalls nicht vor, weil in der Hauptstimme ein Vorschlag da ist, welcher sich erst nach der kurzen Grundnote auflöset. Das Exempel (h) mit dem pathetischen Basse nach französischem Geschmacke muß ohne vorzuschlagen accompagniret werden, weil es sonst vieles von seinem Trotzigen verliehret. Die Abbildung bey (i) stellet einen Fall vor, wo der Componist zuweilen ein gewisses Gewicht in den Ausdruck der Hauptstimme leget, und zugleich verlanget, daß die letztere mit der Veränderung der Modulation allein anfangen soll. Die Begleitung dieses Exempels ist gleich hinterher beygefüget. Bey (k) leidet der Vorschlag keinen Dreyklang zur Pause; man pausirt also am besten mit der rechten Hand ein Achttheil. Bey (l) wird zu den Puncten und gebundenen Noten vorgeschlagen.

(a) *Allegretto.* (b) *Presto.*

[312]

(c) (d)

Presto.

(e)

Allegro.

(f)

(g)

(h)

Allegro.

(i)

[313]

(k)

(l)



Acht und dreyßigstes Capitel.

Vom Recitativ.

1. §. Die Recitative waren vor nicht gar langer Zeit von lauter Verwechselungen der Harmonie, der Auflösung und der Klanggeschlechter gleichsam vollgepfropfet. Man suchte, ohne mehrentheils die geringste Ursache zu haben, in diesen harmonischen Seltenheiten eine besondere Schönheit, und man hielte die natürlichen Abwechselungen der Harmonie für zu platt zum Recitativ. Dank sey es dem vernünftigen Geschmacke, vermöge dessen man heute zu Tage nur sehr selten, und mit zureichendem Grunde in den Recitativen harmonische Sonderheiten anbringet. Der Accompagnist darf also bey der Abfertigung der Recitative von der jetzigen Art nicht so sehr mehr schwitzen, wie vordem. Indessen ist doch noch allhier eine genaue Bezifferung nöthig, wenn auch die Hauptstimme über dem Basse stehet.

[314] 2. §. Gewisse Recitative, wobey der Baß, oder die übrigen darzu gesetzten Instrumente entweder ein gewisses Subject, oder eine solche Bewegung in Noten haben, welche beständig fortdauret, ohne sich an die Absätze der Singstimme zu kehren, müssen wegen der guten Ordnung strenge nach der Eintheilung des Tactes ausgeführet werden. Die übrigen Recitative werden nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Tact, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Tact eingetheilet werden. Ein Accompagnist muß in beyden Fällen genau aufmerksam seyn, besonders in dem letzteren. Er muß beständig auf den Ausführer der Hauptstimme hören, und wenn das Recitativ mit Action ist, auch sehen, damit er mit seinem Accompagnement bey der Hand sey, und den Sänger niemals verlasse.

3. §. Declamirt der letztere hurtig, so muß die Harmonie auf das bereiteste da seyn, besonders alsdenn, wenn sie bey den Absätzen der Hauptstimme vorgeschlagen werden muß. Der Anschlag einer neuen Harmonie muß auf das geschwindeste geschehen, so bald die vorige Harmonie zu Ende ist. Hierdurch wird der Sänger in seinem Affecte, und in dem daher nöthigen geschwinden Vortrage niemals gestöhret, weil er bey Zeiten die Modulation und Beschaffenheit der Harmonie beständig voraus weiß. Wenn man unter zweyen Uebeln

wählen müste, so würde hier das Eilen dem Schleppen vorzuziehen seyn. Doch besser ist allezeit besser. Bey der geschwinden Declamation muß sich der Accompagnist des Harpeggierens enthalten, zumal wenn sich die Harmonie oft ändert. Man hat hierzu keine Zeit, und wenn man sie auch hätte, so würde der Clavierist selbst, der Sänger und die Zuhörer leicht dadurch in eine Verwirrung gerathen. Dieses Harpeggiren ist auch alsdenn unnöthig, weil es blos ausser diesem Falle, und bey langsamen Recitativen und lange daurender Harmonie gebrauchet wird, [315] um den Sänger zu erinnern, daß er in derselben Harmonie bleiben soll, anstatt daß er widrigenfalls durch die Länge der Dauer gar leicht aus dem Tone kommen, oder in eine Veränderung der Harmonie gerathen könnte. Kommen dergleichen feurige Recitative in der Oper vor, wo der Umfang des Orchesters weitläuftig ist, wo der Sänger auf dem Theater von seinen Begleitern entfernt declamiren muß, wo noch darzu die Bässe zertheilet spielen: so wartet der erste Flügel, wenn zween da sind, die Cadenzen der Singstimme nicht völlig ab, sondern schläget schon bey den letzten Silben die von Rechtswegen erst darauf folgende Harmonie an, damit die übrigen Bässe oder Instrumente sich bey Zeiten hiernach richten und mit einfallen können.

4. §. Die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Harpeggio bey der Begleitung hänget von der Zeitmaasse und dem Inhalte des Recitatives ab. Je langsamer und affectuöser das letztere ist, desto langsamer harpeggirt man. Die Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten vertragen das Harpeggio besonders wohl. So bald aber die Begleitung, statt der Aushaltungen, kurze und abgestossene Noten krieget, sogleich schlägt auch der Clavierist die Harmonien, ohne Harpeggio, kurz und trotzig mit vollen Händen an. Wenn auch schon in diesem Falle weisse gebundene Noten da stehen solten, so bleibet man dennoch bey dem kurz abgestossenen Vortrag. Die Stärke des Anschlagens ist vor dem Theater, bey auswendig gesungenen Recitativen wegen der Entfernung am nöthigsten. Ausserdem muß allerdings der Accompagnist auch zuweilen vor dem Theater, am allermeisten aber in der Kirche und in der Kammer, wo die lärmenden und furieusen Recitative nicht eben hingehören, seine Begleitung ganz schwach anschlagen, weil die Harmonie ebenfalls den Recitativen in der gehörigen Stärke angepasset werden muß.

[316] 5. §. Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibet man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmet, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen. Man hat oft zu thun, ein Orchester, welches nicht das schlechteste ist, in diesem Falle reinklingend zu machen. Das Harpeggio fällt überhaupt auf dem Pfeifwerke

weg. Ausser der gebrochnen Harmonie brauchet man auch auf den übrigen Clavierinstrumenten zu der Begleitung der Recitative keine andere Manier und Zierlichkeit.

6. §. Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey andern theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren, doch so, daß die Sänger und der Accompagnist einander beständig deutlich hören können. Wenn der Inhalt der Worte, oder eine darzwischen kommende Action machet, daß der Sänger nach der vorgeschlagenen Harmonie nicht gleich anfängt: so bricht der Accompagnist die Harmonie noch einmal langsam von unten in die Höhe, bis er merket, daß die Declamation wieder angehet. Man muß überhaupt, wenn es nicht höchstnöthig ist, weder zu viel noch zu wenig Leeres bey der Begleitung übrig lassen. Wenn gewisse Recitative mit mehrern Instrumenten, als mit dem Basse, ohne Aushaltung begleitet werden: so muß der Clavierist die darzwischen kommenden kleinen Veränderungen der Harmonie, dergleichen 8b7 oder 65b seyn, wenn sie blos die Grundstimme angehen, und zuweilen oft hintereinander vor-[317]kommen, entweder ganz schwach anschlagen, oder gar übergehen, damit die Hauptstimme nicht zu viel accompagnirt werde, und damit die übrigen Instrumente den Sänger deutlicher hören und folglich besser Acht haben können, wenn sie nachher wieder einfallen sollen. Das Geräusche des Flügels, welches die Instrumentisten in der Nähe sehr stark hören, zumal, wenn der Ton desselben durchdringend ist, kann alsdenn oft die gute Ordnung gar leicht stören. Zuweilen gewinnet auch bey dieser Unthätigkeit des Clavieristen der Nachdruck gewisser Worte, welche der Componist aus guter Ursache bey aller Stille der Instrumente will hergesaget wissen. Gehet eine heftige Action ganz hinten auf dem Theater vor, so ist diese Vorsicht um so viel nöthiger, weil alsdenn die Töne des Sängers mehrentheils über das Orchester wegfliehen, welches letztere aus Ursachen tiefer angeleget ist, als das Parterre.

7. §. Wenn der Sänger nicht recht tonfeste ist, so thut man besser, daß man die Harmonie zugleich einigemal hinter einander anschläget, als wenn man einzelne Intervallen angiebet.*) Bey den Recitativen kommt es hauptsächlich auf

*) [Dies empfiehlt z. B. Georg Simon Löhleins Klavierschule, Leipzig und Züllichau 1765, 1781, II, Kap. 18, S. 156 Anm. Dieser Verf. giebt noch folgende Anweisungen dazu: Im Basse ruhig harmonische Ausfüllungen vornehmen, doch nach der Brechung auf den mit gewöhnlichen Noten bezeichneten Akkorden liegen bleiben. Kurzer, nicht arpeggierter Vortrag von zwei, einer Pause im Accompagnement folgenden Akkorden, ebenso bei den von der Dominant zur Tonica kadenzierenden Schlußfällen, ebenso nicht arpeggieren und keinen Augenblick zögern, sondern dem Sänger das Wort gleichsam vom Munde wegnehmen, wenn eine Pause unter der vorletzten Note der Singstimme steht, verstärkte Aufmerksamkeit bei langen Haltetönen des Kontinuo. Ganz ähnlich sprechen sich auch

die Richtigkeit der Harmonie an, und man muß nicht allezeit fordern, daß der Sänger, zumal bey gleichgültigen Stellen, just die vorgeschriebenen Noten, und

---

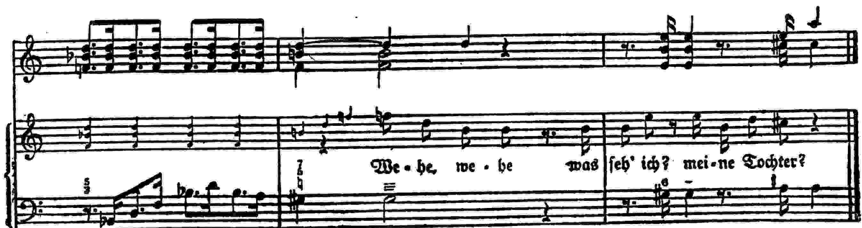
namentlich G. Fr. Wolf, Unterricht im Klavierspielen, Göttingen 1783, T. II. Kap. 17, und Dan. Gottl. Türks Anweisung zum Generalbaßspielen 1791 und 1800, S. 338—350 und desselben Verfassers Klavierschule, Leipzig 1789 und 1802 (Auszüge Halle und Leipzig 1792 und 1805) aus. Wolf macht darauf aufmerksam, daß man die Baßtöne nicht ihrer Geltung nach aushält, sondern nur kurz anschlägt und sie so lange schweigen läßt, bis wieder eine neue Harmonie eintritt. Der Anfangsakkord des Rezitativs wird meist arpeggiert. — Diese drei Schulen, die mit Ph. Em. Bach, Marpurg, Wiedeburg und Türk zu den inhaltreichsten des 18. Jahrhunderts gehören, geben außer Bach die ausführlichsten Anweisungen zur Begleitung des Rezitativs. Sobald ein a tempo oder arioso im Rezitativ eintritt, muß sich der Accompagnist bis zum Wiedereintritt des Rezitativs streng an den Takt binden.

Als besonders instruktives Beispiel eines Rezitativs bieten wir ein bei Wolf (a. a. O. II, 17) stehendes Fragment aus dem Oratorium „Mehala“ von Joh. Heinr. Rolle (1718—1785) in moderner Notation:

keine anderen singen soll. Es ist genug, wenn er in der gehörigen Harmonie declamirt. Bey einer fremden Ausweichung kann man allenfalls das schwere Intervall allein anschlagen. Wenn man sich auf die Geschicklichkeit des Sängers hinlänglich verlassen kann, so muß man nicht gleich stutzen, wenn er in folgendem Exempel (a), statt der Vorschrift, die Ausführung von (1) und (2) wählet. Oft ist hieran eine Bequemlichkeit wegen der Höhe und Tiefe Schuld, oft auch eine Vergessenheit, weil die Sänger bey dem Auswendiglernen, die sich immer ähnlichen Recitativmodulationen leicht verwechseln, indem [318] sie sich mehr die Grundharmonien, als die vorgeschriebenen Noten einprägen. Ich vergebe es eher einem Accompagnisten, daß er von dem zuweilen vorkommenden Exempel (b) überrascht wird, wenn die Ziffern fehlen, das Tempo hurtig ist, und die Hälfte des Exempels vielleicht gar auf dem Anfange einer neuen Zeile geschrieben stehet: als wenn er vor den verwechselten Ausführungen bey (a) stutzet.



8. §. Der Accompagnist thut wohl, wenn er überhaupt, besonders aber bey fremden Modulationen, das erste Intervall des Sängers, zu dessen Erleichterung, bey der letzten Brechung der vorgeschlagenen Harmonie in der Oberstimme nimmt, weil es da am deutlichsten zu hören ist. Ehe man diese Hälfte unterläßet, so erlaubet man lieber einige Unregelmäßigkeiten, wenn es nicht zu ändern ist, und gehet aus der Vorbereitung einer Dissonanz, oder nimmt die Auflösung derselben in einer unrechten Stimme vor, blos damit man geschwinde in die Lage kommen könne, wo es die Noth erfordert, welches letztere jedoch,

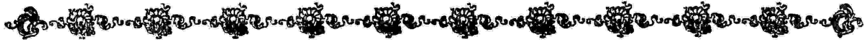


ohne sich einer solchen Freyheit zu bedienen, mehrentheils durch ein geschwindes Harpeggio gar leicht ist.

9. §. Wenn bey einem Recitativ mit begleitenden Instrumenten nach einer Cadenz, oder nach einem Absatze, der Baß vorschlägt und die übrigen Instrumente nachschlagen: so muß der Clavierist [319] seine Note mit der Harmonie so gleich, wenn es Zeit ist, sicher und stark anschlagen, zumal wenn das Orchester weitläuftig ist (a). Haben aber alle Begleiter den Anschlag zugleich, so muß der Clavierist sich nicht übereilen, sondern zuvor denen übrigen mit dem Kopfe oder mit dem Leibe bey Zeiten ein merkliches Zeichen geben, damit sie alle zugleich geschwind einfallen können (b). Das Exempel (c) erfordert zum f den Sextquartenaccord, wobey man gerne die Octave in der obersten Stimme nimmt; zur Pause wird nachher die Septime und Quinte vom f angeschlagen. Endlich gehöret noch hieher das Exempel (e) des vierten Paragraphen im vorigen Capitel mit der dazu gehörigen Anmerkung, wohin ich meine Leser verweise. Man kann von diesem Exempel auf mehrere von derselben Art schliessen.







[320] Neun und dreyßigstes Capitel.

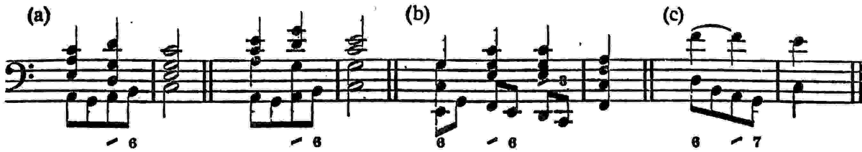
Von den Wechselnoten.

1. § [verweist auf das 1., den irregulären Durchgang und die Wechselnoten erläuternde Capitel].

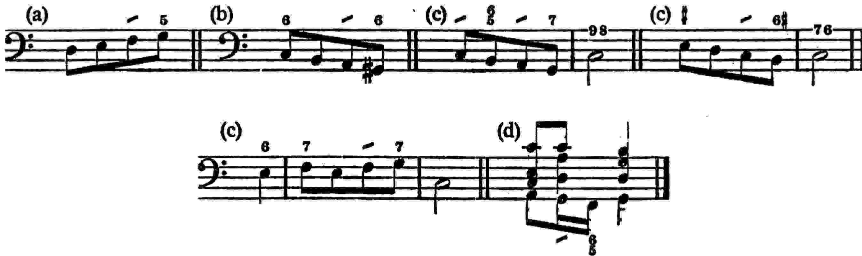
2. §. Einige beziffern die dem innerliche Werthe nach lange, und zur Harmonie anschlagende Note; andere setzen die Ziffern über die nachschlagende Note. Jene Art der Bezifferung ist nicht zu verwerfen, zumal wenn sie solche Aufgaben betrift, welche bey dem Accompagnement gewöhnlich sind (a), und wenn eine Zweydeutigkeit dadurch gehoben werden kann (b). Ausserdem aber erhält man durch die Andeutung der Wechselnoten mit einem schrägen Striche leichtere Signaturen und der Accompagnist darf wegen der ungewöhnlichen Folge, welche sich bey der erstern Art der Bezifferung mehrentheils äussert, nicht leicht stutzen. Indessen wollen wir dem ohngeacht jedem Generalbaßschüler rathen, sich mit den Ziffern recht bekannt zu machen, weil beyde Arten von Bezeichnung noch zuweilen vorkommen.



[321] 3. §. Die dem innerlichen Werthe nach lange Noten bey dem irregulären Durchgange sind als ausgeschriebene und in den Tact mit eingetheilte Vorschläge zu betrachten, davon die Geltung genau bestimmet ist. Die rechte Hand nimmt zu diesen Vorschlägen die Harmonie, welche der folgenden Grundnote eigentlich zukommt, voraus. Wenn also gleich die vorausgenommenen Consonanzen zu der anschlagenden Grundnote dissoniren: so behalten sie doch ihre Freyheit und Eigenschaft. Sie können verdoppelt werden (a), und haben weder einer Vorbereitung noch Auflösung nöthig (b). Eben so wenig verliehren die vorausgenommenen Dissonanzen von ihrem Wesentlichen und ihren Gerechtsamen, ob sie gleich zu der anschlagenden Grundnote consoniren (c).



4. §. Bey den Wechselnoten kann der Dreyklang ohne Andeutung nicht seyn, sondern er muß wenigstens durch eine Ziffer vorgebildet werden (a). Wenn nach dem Striche schrägen Aufgaben folgen, wobey die Verdoppelung nöthig ist (b), oder welche überhaupt mehr, als eine Art der Begleitung haben (c), so muß [322] der Accompagnist schon vorher auf die rechte Einrichtung der Harmonie bedacht seyn, besonders wenn Fehler vermieden werden sollen (d):





Vierzigstes Capitel.

Vom Baßthema.

1. §. Ein gutes Baßthema mit einer ungezwungenen Ausarbeitung gehöret mit zu den Meisterstücken der Composition. Die berühmten Capellmeister **Telemann** und **Graun**,*) nebst **meinem seligen Vater**, haben in dieser Art vortrefliche Proben abgelegt, welche zu vollkommenen Mustern dienen können.

*) [Georg Philipp Telemann (geb. 14. März 1681 zu Magdeburg, gest. 25. Juni 1767 zu Hamburg) und Karl Heinrich Graun (geb. 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück, gest. 8. Aug. 1759 zu Berlin), der berühmteste der drei Gebrüder Graun [Aug. Friedrich 1698—1765, Johann Gottlieb 1699—1771], die, wie auch Phil. Emanuels gewählte Namenfolge

Der Gesang eines solchen Thema muß eine männliche Annehmlichkeit haben, welche zuweilen aus den übrigen Stimmen der dazu gehörigen Harmonie durch eine Brechung derselben, oder durch andere Auszierungen der Modulation etwas borget, ohne das Fundament zu [323] verstecken. Die Modulation darf nicht ausschweifen. Die Cadenzen und Einschnitte müssen baßmäßig seyn, wenigstens müssen die letzteren eine natürliche Harmonie über sich vertragen. Die Vorschläge müssen in der Grundstimme mit grosser Behutsamkeit gebrauchet werden, damit sie das Fliessende der Harmonie nicht stöhren; ausserdem überlässet man diese und andere Schönheiten des Gesanges lieber der Hauptstimme, welche zu sehr eingeschränkt seyn würde, wenn der Baß an allen diesen Zierden gleichen Antheil nehmen wolte. Statt dessen müssen die Grundnoten eine Harmonie mit vielen und guten Bindungen bey sich haben, damit darüber eine sangbare Hauptstimme gebauet werden könne. Die Gänge, wobey viele Septimen-Quintquarten-Sextquinten- und Nonenaccorde vorkommen, sind besonders vorzüglich, wie wir aus folgenden simplen Grundnoten sehen:



2. §. Bey der Einrichtung eines Baßthema können es gewisse Componisten gar leicht auf zweyerley Art versehen: zuweilen wollen sie dabey ihren guten Gesang auf einmal, und zur Unzeit ausschütten; sie schreiben also eine gute Melodie hin, welche jung und ohne Grundnoten ist, und zu welcher sich allenfalls [324] ein guter Baß setzen liesse. Einem verständigen Accompagnisten

charakteristisch belegt, Sebastian Bach an Komponistenruhm — Telemann war ein überaus fruchtbarer Komponist auf allen Gebieten, Graun exzellierte neben Hasse als einer der bedeutendsten der deutsch-italienischen Oper mit ihrem Brennpunkt Berlin — durchaus und weit zu ihren Lebzeiten übertrafen! Heute wird Telemanns Schwerpunkt in die Instrumentalkomposition (ca. 600 Orchestersuiten, Serenaden, Triosonaten u. v. a.), Grauns in die geistliche Komposition (bis heute hielt sich „Der Tod Jesu") gelegt, während die zahlreichen Opern Telemanns völlig ins Reich der Vergessenheit zurücksanken, und von denen Grauns nur einzelne Arien lebendig blieben. Über Telemann vgl.: Selbstbiographie in Matthesons „Ehrenpforte" (1740), C. Otzenn, Telemann als Opernkomponist (1902), über Graun: Alb. Mayer-Reinach, Graun als Opernkomponist, Sammelbd. d. Internat. Mus. Ges. I, 448 f, Bd. 15 der „Denkmäler deutscher Tonkunst", C. Mennicke, zur Biographie der Brüder Graun, Neue Zeitschr. f. Musik, Leipzig 1904, 8 und: Hasse und die Gebrüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, Breitkopf & Härtel.]

würde es alsdenn bey der Begleitung gar leicht seyn, anstatt einen besondern Gesang zu diesem Thema zu erfinden, dieses Thema in der rechten Hand zu nehmen, und mit der linken aus dem Stegereife eine Grundstimme dazu, mit der gehörigen Harmonie zu machen. Im andern Falle pflegen die Baßthemata gar zu trocken zu seyn, indem der Componist, um den jetzt gedachten Fehler zu vermeiden, und sich zur Ausarbeitung der Hauptstimme alle mögliche Bequemlichkeit zu verschaffen, einen guten, ehrlichen und simplen Baß hinschreibet, der weiter nichts ausdrücket. Diese letztern Themata haben jedoch noch dieses Gute, daß sie ein geschicktes Accompagnement zulassen, indem bey jenen oft gar keine Harmonie darauf ist.

3. §. Die Baßthemata werden entweder von den übrigen Instrumenten im Einklange begleitet, oder blos von den Bässen allein ausgeführet. In jenem Falle lässet der Accompagnist die Harmonie weg, und spielet seine vorgeschriebenen Noten ebenfalls in Octaven mit beyden Händen: wenn aber der Componist aus guten Ursachen Ziffern über den Baß gesetzet hat, weil die Bindungen, welche dabey angebracht werden können, gerne gehöret seyn wollen, und das Thema nicht allein nicht verdunkeln, sondern vielmehr erklären, so muß man sie mitspielen. Gewisse Themata sind so beschaffen, daß ein verständiger Zuhörer nur ein halbes Vergnügen spühret, wenn die Harmonie dazu fehlet, weil diese letztere in der Vorstellung seiner Seele von den Tönen, die er höret, untrennbar ist. Die Orgel ist alsdenn, sowohl wegen der Bindungen, als auch wegen der durchdringenden Stärke zur Begleitung das vorzüglichste Instrument. Im zweyten Falle, welcher bey zweystimmigen Sing- und Spielsachen vorkommt, ist eine harmonische Begleitung nöthig.

[325]· 4. §. Das Accompagnement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Setzkunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besitzet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stückes abgepasset seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken.

5. §. Wer aber die hierzu gehörigen Fähigkeiten nicht besitzet, bleibet bey seiner vorgeschriebenen Harmonie, und träget sie nach den Regeln des guten Vortrages vor, wobey allezeit, so viel es nur möglich ist, die besten Fortschreitungen und Lagen gewählet werden, und auf eine sangbare Oberstimme gesehen wird.





Ein und vierzigstes Capitel.

Von der freyen Fantasie.

1. §. [Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bei andern Stücken zu geschehen pfleget,] welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.

2. §. Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert: bey jener hingegen sind [325] blos gründliche Einsichten in die Harmonie, und einige Regeln über die Einrichtung derselben hinlänglich. Beyde verlangen natürliche Fähigkeiten, besonders die Fantasien überhaupt. Es kann einer die Composition mit gutem Erfolg gelernet haben, und gute Proben mit der Feder ablegen, und dem ohngeacht schlecht fantasiren. Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er **nicht zu spät** anfänget, und wenn er **viel** schreibet.*)

3. §. Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in solchen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget dennoch das Ohr wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne. Es pfleget alsdenn gemeiniglich der Vierviertheiltact diesen Fantasien vorgesetzet zu werden, und man erkennet die Beschaffenheit der Zeitmaasse aus den im Anfange darüber geschriebenen Wörtern. Wir sind bereits aus dem **ersten Theile dieses Versuchs**, in dem **letzten Hauptstücke desselben**,

*) [Wie denn z. B. Petri, a. a. O. II, 7, § 6 das Fantasieren den höchsten Grad der Komposition nennt, wo „Meditation und Execution unmittelbar mit einander verbunden ist. Gute elementare, wenngleich durchaus auf Petri, Ph. Em. Bach, Türk und Kirnberger fußende praktische Ratschläge für den Kirchendienst gibt z. B. auch Wolf, a. a. O., II. S. 79 „Von der Fantasie".]

von der guten Wirkung der Fantasien belehret worden, wohin ich meine Leser verweise.

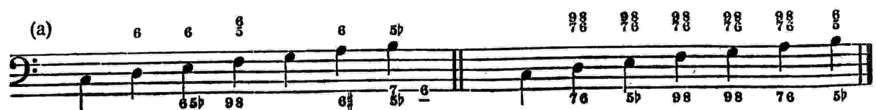
4. §. Der Flügel und die Orgel erfordern bey einer Fantasie eine besondere Vorsicht; jener, damit man nicht leicht in einerley Farbe spiele, diese, damit man gut und fleißig binde, und sich in den chromatischen Sätzen mäßige; wenigstens muß man diese letztern nicht wohl kettenweise vorbringen, weil die Or[327]geln selten gut temperirt sind. Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde **können** und **müssen** rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendeste zum Fantasiren.

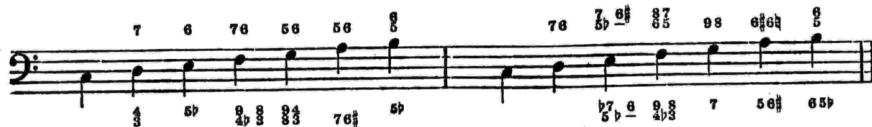
5. §. Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein **Vorspiel** angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlanget. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn: bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit.

6. §. Wenn man nicht viele Zeit hat, seine Künste im Vorspielen zu zeigen, so darf man sich nicht zu weit in andere Tonarten versteigen, weil man bald wieder aufhören muß, und dennoch im Spielen die Haupttonart im Anfange nicht zu bald verlassen, und am Ende nicht zu spät wieder ergreifen darf. Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielet wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wider lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden, und die Haupttonart zuletzt dem Gedächtnisse eingepräget werde.

7. §. Die kürzeste und natürlichste Art, deren sich auch allenfalls Clavierspieler von wenigen Fähigkeiten bey dem Vor-[328]spielen bedienen können, ist diese: daß man die auf- und absteigende Tonleiter der Tonart, woraus gespielet werden soll, mit allerhand Bezifferungen (a), und einigen eingeschalteten halben Tönen (b), in, und ausser der Ordnung (c) mit einer gewissen Vorsicht, zum Grunde leget, und die dabey vorkommenden Aufgaben gebrochen, oder ausgehalten in einem beliebigen Tempo vorträget. Die Orgelpuncte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen (d). Vor dem Schlusse können auch sehr wohl Orgelpuncte über der Dominante angebracht werden (e):

(a)

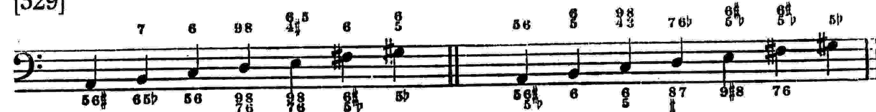


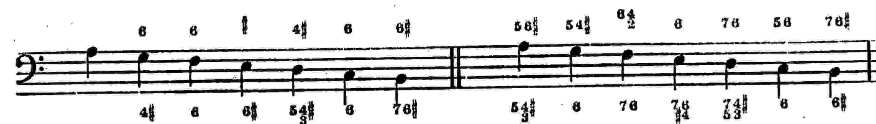


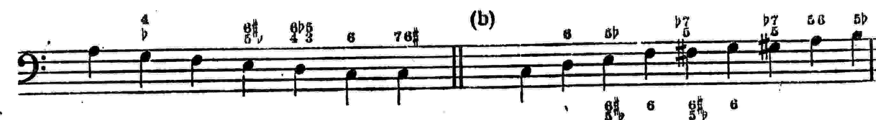




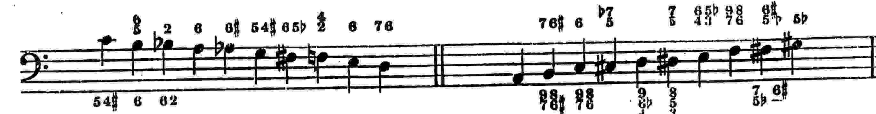
[329]







(b)



(c)

(d)

[330]

(e)

8. §. Bey Fantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläuftiger aus. Hierzu werden nicht eben förmliche Schlußcadenzen allezeit erfordert; diese letztern finden am Ende, und allenfalls einmal in der Mitte Statt. Es ist genug, wenn die grosse Septime derjenigen Tonart, (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon. Wenn es in der Grundstimme lieget, so hat der Septimen- Sexten- und Sextquintenaccord darüber Statt (a): ausserdem aber findet man es bey solchen Aufgaben, welche durch die Verkehrung jener Accorde entstehen (b). Es ist bey dem Fantasiren eine Schönheit, wenn man sich stellet, durch eine förmliche Schlußcadenz in eine andere Tonart auszuweichen, und hernach eine andere Wendung nimmt. Diese, und andere vernünftige Betrügereyen machen eine Fantasie gut: allein sie müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche nicht ganz und gar darbey verstecket werde.

(a) (a) (b) (b)

[331]

(b) (b) (b)

9. §. Man kann bey einer freyen Fantasie aus der Haupttonart in die nächstverwandten in die etwas entferntern, und in alle übrigen Tonarten ausweichen. So wenig man bey Stücken, welche strenge nach dem Tact ausgeführet werden, fremde und viele weitläuftige Ausweichungen vornehmen darf: so einfältig klinget eine Fantasie, welche bey den nächsten Tonarten stehen bleibet. In den harten Tonarten geschehen die nächsten Ausweichungen bekannter maassen in die Quinte mit der grossen Terz, und in die Sexte mit der kleinen. Aus den Molltönen gehet man zunächst in die Terz mit dem harten Dreyklange, und in die Quinte mit dem weichen. Wenn man in entlegenere Tonarten gehen will, so geschiehet es bey den Durtönen in die Secunde und Terz mit dem weichen Dreyklange, und in die Quarte mit dem harten. Aus den Molltönen weichet man alsdenn in die Quarte mit der kleinen Terz, und in die Sexte und Septime mit der grossen. Die übrigen Tonarten insgesammt gehören unter die entlegensten, und können bey einer freyen Fantasie gleich gut berühret werden, ob sie schon in einer ungleichen Entfernung von der Haupttonart abstehen. Dieses letztere kann man aus den bekannten musicalischen Cirkeln sehen, an welche man sich aber bey der Einrichtung einer Fantasie nicht weiter binden darf, weil es ein Fehler seyn würde, im Fantasiren alle vier und zwanzig Tonarten cirkelmäßig durchzugehen. Wir überlassen dem eignen Nachsinnen unserer Leser, durch eine geschickte Ergreifung des semitonii modi Proben in den nähern Ausweichungen vorzunehmen, und wollen, [332] der Kürze wegen, blos einige besondere Arten, in die nahe verwandten Tonarten nach und nach zu kommen, durch die hierunter vorgebildete Exempel zeigen. Wir erkennen hieraus die Möglichkeit, auf eine immer verschiedene Weise auszuweichen, man mag nach der ersten Grundnote ein Intervall nehmen, welches man nur will. Die Weitläuftigkeit schrecket uns ab, diesen Satz klar zu beweisen.

[333] 10. §. In folgenden Exempeln wird die Art vorgebildet, aus einer harten Tonart durch wenige Umwege in die übrigen Tonarten, welche im vorigen Paragraph noch nicht berührt worden sind, auszuweichen. Die nahe Verwandtschaft des a moll mit dem c dur überhebt uns der Weitläuftigkeit, noch eben so viele Exempel, wo die weiche Tonart zum Grunde lieget, anzuführen. Wenn man entlegenere Tonarten nicht nur obenhin berühren, sondern darein förmlich ausweichen will: so muß man bey der blossen Ergreifung des semitonii modi nicht beruhen, und alsdenn glauben, daß man nunmehr da sey, wo man hin wolte, und daß man so gleich weiter gehen müsse: man muß vielmehr das Ohr durch einige andere eingeschaltete harmonische Sätze zu der neuen Tonart allmählich vorbereiten, damit es nicht auf eine unangenehme Art überraschet werde. Man wird Clavierspieler antreffen, welche die Chromatik verstehen, und ihre Sätze vertheidigen können: aber nur wenige, welche die Chromatik angenehm vorzutragen wissen, und ihr das Rauhe benehmen können. Wir merken überhaupt, besonders aber bey diesen hierunter angeführten Exempeln an, daß man sich bey den Aufgaben, wobey man anfänget, sich etwas weit von der festgesetzten Tonart zu entfernen, etwas länger aufhalten müsse, als bey den übrigen. Durch das Versetzen dieser, und der bereits angeführten Exempel, und durch die Verbindung derselben erlanget man nach und nach eine besondere Fertigkeit im Ausweichen.

[334]

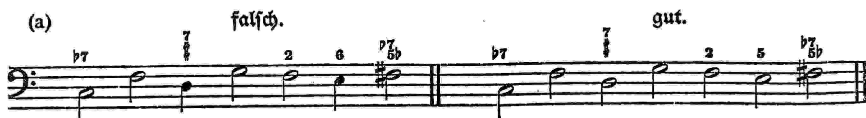
[335] 11. §. Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen und durch die Verwechselung des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. Wenn man hierzu die übrigen harmonischen Künste und Seltenheiten, welche wir in den vorhergehenden Capiteln abgehandelt haben, mit zur Hülfe nimmt: was eröfnet sich nicht alsdenn für ein unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit! Solte es alsdenn wohl noch schwehr fallen, dahin zu gehen, wo man nur will? Nein, man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will. Es sind von dem oben gedachten Accorde, welcher aus dreyen über einander gesetzten kleinen Terzen bestehet, nur dreye möglich; bei dem vierten ist die Wiederholung

des erstern schon da, wie wir aus der Vorbildung bey (a) sehen. Wir würden zu weitläuftig werden, wenn wir alle Möglichkeiten anführen wolten, die Harmonie durch diesen Accord dahin zu lenken, wohin man nur will. Es sey die bey (b) gegebene Gelegenheit zu Versuchen in dieser Art für dieses mahl hinlänglich. Wir wiederholen nochmals, dergleichen chromatische Sätze nur **dann und wann, mit guter Art,** und **langsam** vorzutragen.

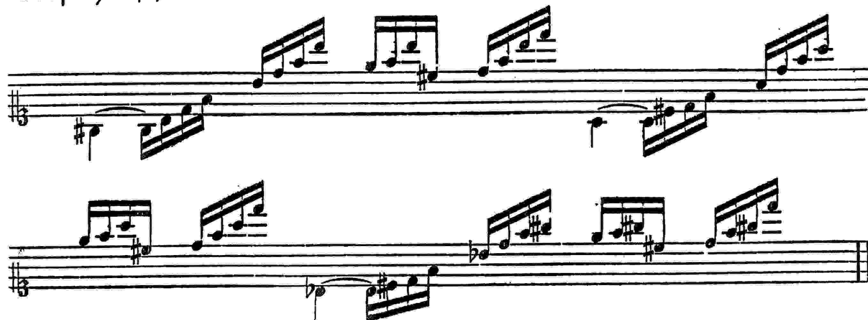
(a) (b)

[336]

12. §. Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erregt, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebrauchet werden. Durch die Brechungen darf man nicht zu hurtig, noch zu ungleich (a) von einer Harmonie zur andern schreiten. Blos bey chromatischen Gängen leidet diese Vorschrift zuweilen mit guter Wirkung einige Ausnahme. Man muß nicht beständig in einerley Farbe die Harmonie brechen. Ausserdem kann man zuweilen mit beyden Händen aus der Tiefe in die Höhe gehen; man kann dieses auch blos mit der vollen linken Hand thun, indem man die rechte in ihrer Lage läßt. Diese Art des Vortrages ist auf den Flügeln gut, es entstehet daraus eine angenehme Abwechselung eines gekünstelten Forte und Piano. Wer die Geschicklichkeit besitzet, thut wohl, wenn er nicht beständig gar zu natürliche Harmonien brauchet, sondern das Ohr zuweilen betrüget: wo aber die Kräfte nicht so weit hinreichen, so muß eine verschiedene und gute Ausführung in allerhand Figuren diejenige Harmonie angenehm machen, welche [337] durch einen platten Anschlag derselben einfältig klinget. In der linken Hand können die meisten Dissonanzen ebenfalls verdoppelt werden. Die dadurch entstehende Octaven verträget das Ohr bey dieser starken Harmonie: die Quinten hingegen sind zu vermeiden. Die Quarte, wenn sie bey der Quinte und None ist, und die Nonen überhaupt verdoppelt man nicht.



13. §. Alle Accorde können auf vielerley Art gebrochen, und in geschwinden und langsamen Figuren ausgedrucket werden. Die Brechungen eines Accordes, wobey sowohl dessen Haupt- als auch gewisse Nebenintervallen wiederholet werden (a), sind besonders angenehm, weil sie mehr Veränderungen hervorbringen, als ein simples Harpeggio, wobey man blos die Stimmen so, wie sie in den Händen liegen, nach und nach anschläget. Bei allen gebrochenen Dreyklängen und Aufgaben, welche sich auf einen Dreyklang zurück führen lassen, kann man aus Zierlichkeit vor jedem Intervalle die grosse (b) oder kleine Untersekunde (c) mit berühren, ohne sie nachher liegen zu lassen. Dieses nennet man: mit Acciaccaturen brechen. Bey den Läufern werden die ledigen Intervallen der Accorde ausgefüllet; mit dieser Ausfüllung kann man eine, und mehrere Octaven, in der gehörigen Modulation herauf und hinunter gehen. Wenn bey solchen Läufern Wiederholungen vorkommen (d), und zugleich fremde Intervallen eingeschaltet werden (e): so entstehen hieraus angenehme Veränderungen. Die Läufer, wobey viele Progreßionen durch halbe Töne vorkommen, erfordern eine mäßige Geschwindigkeit. [338] Es können zuweilen mitten in dem Laufwerk allerhand Aufgaben abwechseln (f). Der Dreyklang mit seinen Verkehrungen kann einerley Läufer haben, und der Septimenaccord mit seinen Verkehrungen ebenfalls. Man vermeidet zuweilen bey den Aufgaben, worin eine überflüßige Sekunde stecket, die Progression in dieses letztere Intervall (g); in gewissen Figuren kann diese Fortschreitung angehen (h). Gewisse Nachahmungen, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, lassen sich sehr gut in verschiedenen Stimmen anbringen (i). Die im eilften Paragraph angeführten chromatischen Accorde schicken sich am besten zu langsamen Figuren und tiefsinnigen Erfindungen, wie wir aus dem letzten Probestück des ersten Theiles dieses Versuchs sehen.



(b) (c) (e)

[339]
(d)

(e)

(f)

(g) (h)

(i)

14. §. Damit meine Leser in verbundenen Exempeln von allerhand Art einen deutlichen und nutzbaren Begriff von der Einrichtung einer freyen Fantasie bekommen: so verweise ich sie auf das im vorigen Paragraph angeführte Probestück, und auf das in der beygefügten Kupfertafel befindliche Allegro. Beyde Stücke enthalten eine freye Fantasie; jenes ist mit vieler Chromatik vermischet, dieses bestehet mehrenteils aus ganz natürlichen und gewöhnlichen Sätzen. Ich habe das Gerippe von dem letztern, in bezifferten Grundnoten, hierunter vorgestellet. Die Geltung der Noten ist so gut, als es hat seyn

können, ausgedruckt. Bey der Ausführung wird jeder Accord im Harpeggio zweymahl vorgetragen. Wenn bey dem zweyten mahle, in der rechten, oder in der linken Hand, eine andere Lage vorkommt, so ist es angedeutet. Die Intervallen in den langsamen vollen Griffen, welche alle harpeggirt werden, haben einerley Geltung, ob man schon des engen Raumes wegen, zu mehrerer Deutlichkeit, weisse und schwarze Noten hat übereinander setzen müssen. Bey (1) sehen wir die lange Aufhaltung der Harmonie im Haupttone bey dem Anfange und Ende. Bey (2) gehet eine Ausweichung in die Quinte vor, worinnen man eine ganze Weile bleibet, bis bey (X) die Harmonie in das weiche e gehet. Die drey Noten bey (3), worunter ein Bogen stehet, erklären die Einleitung in die darauf folgende Wiederholung des Secundenaccordes, welchen man durch eine Verwechselung der Harmonie wieder ergreift. Die Einleitung bey (3) geschiehet in der Ausführung durch langsame Figuren, wobey die Grundstimme mit Fleiß weggelassen worden ist. Der Uebergang vom h mit dem Septimenaccord, zum nächsten b mit dem Secundenaccord verräth eine Ellipsin, weil eigentlich der Sextquartenaccord vom h oder c mit dem Dreyklange hätte vorhergehen sollen. Bey (4) scheinet die Harmonie in das weiche d [341] überzugehen: Statt dessen aber wird bey (5) mit Auslassung des weichen Dreyklanges d die übermäßige Quarte im Secundenaccorde zum c genommen, als wenn man in das harte g ausweichen wolte, und ergreift dem ohngeacht die Harmonie des weichen g (6), worauf man mehrentheils durch dissonirende Griffe wieder in die Haupttonart gehet, und die Fantasie mit einem Orgelpuncte beschliesset.

Allegro.



Druck von Radelli & Hille in Leipzig.